



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Programa de Doctorado “Lingüística, Literatura y Traducción”

TESIS DOCTORAL

**EL ARRAIGO Y DESARRAIGO EN LA POESÍA DE JOSÉ
ANTONIO MUÑOZ ROJAS: ESTUDIO HERMENÉUTICO**

POR

Basant Mohamed Abdel Mohsen

DIRECTOR


Prof. Dr. Antonio A. Gómez Yebra

Málaga, 2016



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Basant Mohamed Abdel Mohsen

 <http://orcid.org/0000-0001-9259-6742>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

تم ان يخل هـ الـ بحث علي هـ قـ تـ لـ بـ عـ ثـ اـ ثـ لـ مـ صـ يـ تـ ، فـ نـ اـ زـ اـ لـ تـ عـ طـ يـ مـ لـ اـ عـ لـ يـ . كـ مـ اـ مـ يـ جـ عـ فـ لـ يـ صـ لـ لـ يـ يـ سـ اـ دة لـ مـ شـ يـ فـ
لـ مـ صـ يـ اـ لـ اسـ تـ اـ ذـ لـ كـ تـ وـ زـ عـ لـ يـ عـ لـ مـ وـ فـ لـ لـ جـ بـ يـ سـ تـ اـ ذـ aـ لـ اـ دـ بـ اـ سـ اـ نـ يـ بـ جـ مـ عـ تـ aـ zـ هـ يـ لـ قـ يـ لـ سـ eـ .

Al eminente catedrático de la Filología Española:

Prof. Dr. Ali Abdel Raouf Al Bambi



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AGRADECIMIENTO

Son muchas las personas que me apoyaron con generosidad para que este trabajo se lleve a cabo. Muchas gracias al catedrático de la Universidad de Málaga Dr. Antonio A. Gómez Yebra por su infinita paciencia y su trabajo y orientación inmejorables. También, le agradezco aceptar la dirección de esta tesis a pesar de sus compromisos y las diversas tareas culturales que le ocupan. En realidad, acercarme a este reconocido especialista me ha enriquecido significativamente al nivel humano y académico.

Asimismo quería expresar mi sincero agradecimiento a mi tutora académica, profesora María Belén Molina Huete por orientarme y allanar todas las dificultades que me encontraba a lo largo de estos años de trabajo. Debo mucho a ella y a los coordinadores del Programa del Doctorado “Lingüística, Literatura y Traducción”.

Agradezco a quien me ha señalado las bases del Español, el profesor Serry M. Abdel Latif, mi padre espiritual y el fundador del Departamento de Lengua Española (1996) en la Facultad de Humanidades, El Cairo. Ya conozco que toda palabra y todo agradecimiento serían insuficientes para expresar mi gratitud al catedrático.

Vuelvo a citar a mi profesor Ali Al Bambi de la Universidad de Al Azhar que me ha puesto los pies, junto al profesor Gómez Yebra, aquí, en España, abriéndome nuevos caminos y horizontes. Asimismo expreso mi agradecimiento a profesora Ghada Toson, la jefa joven de nuestro Departamento por animarme asiduamente con cariño e interés. Aprecio su apoyo y consolidación. A ella y al profesor Abdel Hadi Goda y a la profesora Rana expreso mi reconocimiento. Deseo también manifestar mi gratitud al profesor Ali Menufi, el brillante filólogo que me ha señalado los primeros pasos de la investigación.

Muchas gracias a la Dirección de las Misiones Egipcias por proporcionar la beca que me ha permitido estudiar en España y a los estimados consejeros culturales señores Dr. Sayed Soheim y Dr. Basem Saleh por su apoyo.

Finalmente, no puedo olvidar a mis amigos Doaa Salah, Dra. Marwa El Zokaki, Dr. Tarek Salem, Dra. Nesreen, Islam Bahaa, Hanaa y muchos más por estar siempre cerca a pesar de la lejanía.

Cabe reconocer que este trabajo no hubiera sido posible sin la inestimable consolidación de mi querido esposo Ahmed y de mi familia.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

*Luz y sombra, dos ciervas velocísimas,
huyen hacia la fuente de aguas frescas,
centro de todo.*

*¿Vivir no es más que el roce de su viento?
Fuga del viento, angustia, luz y sombra:
forma de todo.*

Dámaso Alonso



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	17
--------------------	----

PARTE I: CONTEXTO LITERARIO Y BIOGRÁFICO.....29

PRIMER CAPÍTULO: JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS Y LAS ACEPCIONES DEL ARRAIGO Y DESARRAIGO 31

1.1. ACERCAMIENTO A LOS CONCEPTOS DEL ARRAIGO Y DESARRAIGO 33

1.1.1. El arraigo y desarraigo espaciales	33
1.1.1.1. La tierra como sinónimo del arraigo	34
1.1.2. La adhesión a la tradición como manifestación del arraigo	38
1.1.2.1. El traspaso de la tradición literaria entre la imitación y renovación	40
1.1.3. El arraigo y desarraigo en la religión	44

1.2. EL ARRAIGO Y DESARRAIGO EN LA POESÍA DE POSGUERRA 47

1.2.1. Notas previas a la teoría de Dámaso Alonso sobre la poesía arraigada y desarraigada	50
1.2.1.1. El vanguardismo y el tradicionalismo de anteguerra (arraigo-desarraigo) . 52	
1.2.1.2. Rehumanización y neorromanticismo	54
1.2.2. El concepto de Dámaso Alonso sobre el arraigo y desarraigo	55
1.2.2.1. El existencialismo: el arraigo y desarraigo	63
1.2.2.1.1 Existencialismo con elementos religiosos.....	68
1.2.2.2. El Garcilasismo e <i>Hijos de la ira</i>	70

1.3. MUÑOZ ROJAS EN EL MARCO DEL ARRAIGO Y DESARRAIGO DE POSGUERRA 76

1.3.1. Muñoz Rojas y la generación del 36	79
1.3.2. ¿Un poeta del 27?	85
1.3.3. El traspaso del arraigo al desarraigo en la poesía del antequerano	94
1.3.3.1. Etapas de su obra	97

SEGUNDO CAPÍTULO: PERFILES DE UNA VIDA ARRAIGADA Y DESARRAIGADA 109

2.1. NOTA PRELIMINAR	113
2.2. CUADRO CRONOLÓGICO: VIDA Y OBRA DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJA	121
2.3. EL ENTORNO FAMILIAR DE MUÑOZ ROJAS Y EL SENTIMIENTO DEL ARRAIGO	152
2.3.1. La procedencia	152
2.3.1.1. Abuelos: historias recuperadas	153
2.3.1.2. La abuela y la madre: carencia y recompensación	156
2.3.2. Poeta arraigado en la herencia cultural de su familia	160
2.3.2.1. Poetas de su familia	161
2.3.2.1.1. Tío Ramiro, entre la realidad y fantasía	164
2.3.2.1.2. D.ª Micaela Díez de Tejada	168
2.3.2.2. La casa familiar, depósito de memorias	170
2.3.2.3. Muñoz Rojas y el mantenimiento de la tradición cultural antequerana	176
2.3.2.3.1. <i>El Cancionero Antequerano</i>	176
2.3.2.3.2. La Academia de las Nobles Artes de Antequera	177
2.3.2.3.3. La fundación “Escuelas de S. Francisco Javier”	179
2.4. ANTEQUERA, PATRIA DEL POETA	179
2.4.1. Antequera y su campo	181
2.4.2. Antequera y la vida religiosa del poeta	186
2.4.2.1. Ciudad de las iglesias	186
2.4.2.2. La religiosidad popular antequerana	189
2.4.3. La vida social en Antequera	192
2.5. PERFILES DE UNA VIDA DESARRAIGADA	196
2.5.1. Formación religiosa de Muñoz Rojas: brotes de un desarraigo espacial y existencial	196
2.5.1.1. De la casa al convento	196
2.5.1.2. Los colegios jesuitas	199
2.5.1.3. Las lecturas del poeta en el colegio	205
2.5.1.3.1. Lecturas clásicas	206
2.5.1.4. La revista <i>Cruz y Raya</i>	207
2.5.1.5. Las traducciones y la tendencia metafísica	211
2.5.1.6. <i>Carta de Gredos</i>	212
2.5.2. La guerra civil española y el desarraigo del poeta	216
2.6. EL AMOR, PROPORCIÓN Y PRIVACIÓN	221
2.7. ASPECTOS DE LA PERSONALIDAD DE MUÑOZ ROJAS	225
2.7.1. Escritor humilde	225

PARTE II: ESTUDIO DE LAS MANIFESTACIONES DEL ARRAIGO EN SU OBRA	231
--	------------

TERCER CAPÍTULO: LA TIERRA COMO MANIFESTACIÓN DEL ARRAIGO EN LA POESÍA DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS 233

3.1. NOTA PRELIMINAR	237
3.2. LA TIERRA EN LA OBRA DE MUÑOZ ROJAS	242
3.2.1. El campo y Antequera	242
3.2.2. La tierra en los ojos del poeta	246
3.2.2.1. Elementos telúricos contemplados por el antequerano	252
3.2.2.1.1. El agua	252
3.2.2.1.2. Las aves	256
3.2.2.1.3. Flores y árboles	257
3.2.2.2. La dimensión temporal en el campo	261
3.3. LA NATURALEZA DE ANTEQUERA Y EL SENTIMIENTO RELIGIOSO DEL POETA	266
3.4. EL BUCOLISMO EN MUÑOZ ROJAS	272
3.5. LOS CAMPESINOS, SU LABOR Y MISERIA	274
3.6. EL RECUERDO DE LO ANTEQUERANO, UNA FORMA DEL ARRAIGO ..	282
3.6.1. El recuerdo de los lugares queridos	287
3.6.2. El recuerdo de la casa antequerana	289
3.7. EL ARRAIGO EN LA TIERRA Y EL LENGUAJE EMPLEADO	294

CUARTO CAPÍTULO: LA ADHESIÓN A LA TRADICIÓN COMO MANIFESTACIÓN DEL ARRAIGO EN LA POESÍA AMOROSA DE MUÑOZ ROJAS 303

4.1. NOTA PRELIMINAR	307
4.2. EL ARRAIGO EN LA TRADICIÓN LITERARIA EN MUÑOZ ROJAS ..	310
4.3. GARCILASO DE LA VEGA EN MUÑOZ ROJAS	313
4.3.1. Revista de <i>Garcilaso</i> y los poetas arraigados de posguerra	313
4.3.2. Tópicos clásicos comunes entre el antequerano y Muñoz Rojas	315
4.3.2.1. El poder de la mirada	317
4.3.2.2. <i>Locus amoenus</i>	325
4.3.2.3. <i>Fugit irreparabile tempus</i>	333
4.3.2.4. La amada como centro de la creación	342
4.4. CAMPOAMOR EN MUÑOZ ROJAS: CONTRA EL AMOR TÍPICO	345
4.5. TERMINOLOGÍA CLÁSICA DE LA TEMÁTICA AMOROSA DEL ANTEQUERANO	350
4.5.1. La función de nombrar y cantar	350

4.5.2. Los símbolos tradicionales “Flor”- “Rosa” –“Abril”	357
4.6. MÉTRICA TRADICIONAL PARA EXPRESAR EL TEMA AMOROSO .	364
4.6.1. El endecasílabo garcilasista	364
4.6.2. El romance y el octosílabo	367

PARTE III: EL DESARRAIGO FRENTE AL ARRAIGO EN LA POESÍA DE MUÑOZ ROJAS 375

QUINTO CAPÍTULO: LA TEMÁTICA RELIGIOSA EN EL ANTEQUERANO 377

5.1. NOTA PRELIMINAR	381
5.2. EL DILEMA AUSENCIA / PRESENCIA DE DIOS	383
5.2.1. La veta mística y el romanticismo religioso en la obra de Muñoz Rojas	383
5.2.2. “Paso de Dios”	386
5.2.2.1. La guerra civil y la veta existencialista en el poeta	386
5.2.2.2. Un poema que expresa el dilema	388
5.2.2.3. La ausencia de Dios y el existencialismo en el poema	393
5.2.3. La búsqueda y el encuentro del gran ausente	398
5.2.3.1. Buscar lo perdido	398
5.2.3.2. El anhelo al encuentro de Dios	400
5.3. LA MUERTE ENTRE LA HERMOUSURA Y EL ESPANTO	403
5.3.1. La muerte es la gran rosa	403
5.3.2 La muerte, motivo de angustia	407
5.4. ANÁLISIS MÉTRICO	409
5.4.1. Relación entre el ritmo y el tema tratado en formas tradicionales	409
5.4.1.1. El Soneto	410
5.4.1.1.1. El ritmo de un soneto de <i>Oscuridad adentro</i>	411
5.4.1.1.2. El ritmo de "El Cristo de Velázquez"	414
5.4.1.2. El romance de Muñoz Rojas	421
5.4.1.2.1. El ritmo en "El calvario"	421
5.4.2. El ritmo de poemas en verso libre	423
5.4.2.1 Sonoridad de las palabras y los recursos de repetición	424
5.4.2.2. El metro y su armonía	428
5.4.3. Métrica irregular	431
5.5. ANÁLISIS SEMÁNTICO DEL LENGUAJE ASCÉTICO-MÍSTICO EN LA POESÍA DEL ANTEQUERANO	433
5.5.1. Lenguaje ascético	437
5.5.1.1. Los campos del arrepentimiento	437
5.5.1.2. La desnudez (lo espiritual y lo material)	444

5.5.2. Lenguaje místico	454
5.5.2.1. Campos del amor	454
5.6. EL EFECTO DEL DESARRAIGO SOBRE LA EXPRESIÓN POÉTICA (ETAPA DE SENECTUTE)	459
5.6.1. La comunicación poética y la inutilidad del lenguaje.....	459
5.6.2 El desarraigo y algunos rasgos del estilo.....	473
5.6.3. Versos en inglés, un rasgo del desarraigo lingüístico	480
5.6.4. La pérdida de la memoria	485

CONCLUSIONES	489
---------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍAS	501
----------------------------	------------

I.OBRAS DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS	501
I.I. OBRA EN VERSO	501
I.I.I Libros en verso	501
I.I.II Poemas sueltos	502
I.II. OBRA EN PROSA	505
I. II.I. Libros en prosa.....	505
I.II.II. Textos suelto en prosa.....	506
II.TRADUCCIONES REALIZADAS POR MUÑOZ ROJAS	511
III.ENTREVISTAS CON EL POETA	511
IV.BIBLIOGRAFÍA GENEAL SOBRE MUÑOZ ROJAS.....	513
V.BIBLIOGRAFÍA GENERAL SELECTA	526

ANEXO: PUBLICACIONES DERIVADAS DE LA TESIS	535
---	------------

“La gente del campo en la poesía de Muñoz Rojas” (<i>Estudios sobre el patrimonio literario andaluz</i> , 2014)	537
“La adhesión a la tradición como manifestación del arraigo en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas” (<i>Analecta Malacitana</i> , 2016).....	547
“Dios, ausente y presente en un poema de José Antonio Muñoz Rojas: visión hermenéutica” (<i>Estudios sobre el patrimonio literario andaluz</i> , 2016).....	573
“El tema de la tierra como manifestación del arraigo en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas: visión socio-literaria” (<i>Sociocriticism</i> , 2016)	597

APÉNDICE: RECOPIACIÓN DE TEXTOS DISPERSOS DEL POETA (1934-2000).....	(623 - 812)
---	--------------------

ARTÍCULOS EN REVISTAS	
<i>MONEDA Y CRÉDITO: REVISTA DE ECONOMÍA</i>.....	625
“Notas sobre publicaciones” (1951)	627
<i>PAPELES DE SON ARMANDS</i>	629
“Más cartas de Valera”, (1956)	631

ÍNSULA	635
“Última carta a Vicente Aleixandre desde un agosto imposible, desde la Casería”, (1985)	637
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS	639
“Sombras amigas” (1971).....	641
“Recuerdo y perfil de Luis Felipe Vivanco”, (1976)	643
CRUZ Y RAYA	647
“A cielo raso. Vicente Aleixandre: <i>La destrucción o el amor</i> ”, (1935)	648
“Al poeta que lo parta un rayo” (The poet as citizen, por A. Quiller-Couch. Cambridge, 1934)	662
“Gerard Manley Hopkins”, (1936)	669
“¿Quién pone puertas al canto?” (Jacques Maritain. Traducción de José Antonio Muñoz Rojas), (1935).....	675
CARACOLA	719
“Plegaria a la Virgen” (1958).....	721
“Dios en el campo” (1953).....	722
ESCORIAL	744
“Un estudio sobre los Autos calderonianos (1)”, (1943).....	725
“Gerald Manley Hopkins, sacerdote y poeta (1)”, (1943).....	732
“La poesía en Inglaterra”, (1941).....	736
“ <i>Sombra del paraíso</i> , por Vicente Aleixandre” (Reseña), (1944).....	740
GIBRALFARO	749
“Nota sobre el encanto de la „Fábula de Genil“”, (1952).....	780
REVISTA DE ESTUDIOS TAURINOS	757
“El resplandor de Ignacio Sánchez Mejías: Evocación”, (2000).....	757
REVISTA DE ESTUDIOS ANTEQUERANOS	771
“Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada” (1993)	772
Inédito	785
“¿Quién ha visto la azucena...?” (1997)	784
APÉNDICE II: COLABORACIONES EN OBRAS AJENAS	787
“Una curiosa introducción del padre Estella”, en <i>Homenaje a Emilio Gómez Orbaneja</i>	789
“Primer encuentro con Pedro Espinosa”, en <i>Fábula del Genil</i>	796
Guadalhorce, chorro de luz (texto).....	800
“Prólogo”, en <i>Nunca en vano</i>	804
[Sin título], en <i>Reding</i>	810



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN

El arraigo y desarraigo no son términos reducidos a los ámbitos sociológicos o geográficos, sino que pueden exceder esos límites para aplicarse a los sentimientos humanos. Así pues, el hombre puede sufrir el desarraigo dentro de su propio hábitat, o se siente arraigado estando lejos de su tierra y gente.

De forma general, la patria con su tierra, naturaleza y tradición; la religión y el sentimiento de la existencia divina; y las relaciones humanas como la amistad, el amor y los lazos familiares, son las fuentes medulares del arraigo que es una necesidad para salvar al hombre de las tinieblas de la angustia y pérdida. Por naturaleza, el ser humano sigue buscando el arraigo en uno u otro de esos manantiales que, una vez encontrado, le proporcionará armonía, conformidad, placer y optimismo. Por otra parte, la perplejidad, angustia y búsqueda de un amarre son reflejo de un estado de desarraigo. Los motivos de tal sentimiento son múltiples, como el alejamiento de la patria –tal es el caso de algunos poetas exiliados-, de la amada, o de ciertas personas.

Tratar sobre el arraigo o desarraigo implica referirse al existencialismo con sus cuestiones más tratadas, como la muerte, el paso del tiempo, el dolor, etc. Los poemas de carácter desarraigado se distinguen por un tono pesimista que desgarrar el alma y lo deja en las tinieblas de la duda. En el arraigo predomina la visión providencialista del universo y el optimismo. Además, el estilo y el lenguaje se revisten de la misma tonalidad con que se plantean las preocupaciones existencialistas.

José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, 1909-2009) vivió las dos experiencias, se arraigó al máximo en el amor, la tierra, la amistad; y al contrario, sufrió durante algunas etapas de su vida del desarraigo existencial y religioso. A veces expresaba la presencia de Dios y enumeraba sus dones, hablaba del amor como gozo y raíz, elogiaba la muerte y la describía como hermosura; otras veces, recriminaba la ausencia del Señor, se sentía angustiado por el paso del tiempo y expresaba dolorosamente el vacío que había dejado la ausencia de la amada.

Todo el estudio gira sobre las diferentes manifestaciones del arraigo y desarraigo en la poesía de nuestro poeta antequerano. Aunque la teoría de Dámaso Alonso que apareció en 1952 sobre estas dos tendencias literarias en la poesía de posguerra nos presenta una visión generalizadora y, al mismo tiempo, viene marcada por algunas específicas circunstancias históricas, nos sitúa ante diferentes dimensiones de estos dos

términos.¹ Pues, según el planteamiento del profesor, la angustia, el desconsuelo, la búsqueda frenética de un centro son los rasgos más distintivos de la poesía desarraigada. Claro que son sentimientos propios del ser humano, pero los años de la posguerra ayudaron a incrementarlos y reforzarlos. Con José Antonio Muñoz Rojas, Dámaso Alonso presenta el modelo de un poeta entroncado con el espacio. El arraigo supera los límites del lugar y va a tener un sentido sociológico y espiritual al hablar de la familia y la religión como un ancla o un fijo amarre en Leopoldo Panero. En lo que concierne al desarraigo, se expresa bajo una bandera meramente existencialista, donde aparecen temas como el sentimiento de la pérdida, o el tema de Dios, plasmados con un tono lleno de angustia y protesta.

La visión planteada por el filólogo madrileño no es la única que adoptamos, aunque nos sirve como guía y base en muchas ocasiones.² Defendemos en nuestro estudio diversas dimensiones del arraigo en la obra del antequerano: espacial,³ cultural y social. La hipótesis del estudio se basa en la consideración de Muñoz Rojas como poeta arraigado en su tierra nativa y en el amor, a pesar de ello, la guerra civil le causó un dolor profundo que provocó un desarraigo existencial casi constante en su obra a partir de la publicación de *Hijos de la ira* en 1944. Entonces, hay dos constantes (arraigo-desarraigo) en su obra que a veces aparecen juntos y otras veces separados.

En cuanto a la estructura del estudio que está entre manos, defendemos que la organización y el orden con que aparecen los apartados responden a la postura hermenéutica adoptada a lo largo del trabajo. La interpretación, que es el núcleo esencial de la hermenéutica, se lleva a cabo en cada capítulo desde un punto de vista determinado que coincide con los objetivos del mismo capítulo. Para ello adoptamos la visión de Mauricio Beuchot al señalar que en una obra hay que interpretar el texto (con el significado que encierra y vehicula), el autor y el intérprete. El lector o intérprete – nos referimos aquí a Muñoz Rojas como lector de la tradición o al crítico- asume el papel de descifrar con un código el contenido significativo que le dio el autor o

¹ Se trata de una teoría discutida y ampliada después por la crítica.

² Tenemos reservas a la lectura extremista y polarizada de la obra de nuestro poeta dentro del concepto del arraigo aplicado por Dámaso Alonso, y proponemos un entendimiento más profundo de su obra, que no excluye la dimensión socio-literaria y existencialista de su producción literaria.

³ Adoptamos aquí la noción del “arraigo espacial” que, según Juana Alcira Arancibia, entraña el amor del hombre al espacio natal, o bien, su inclinación a volver hacia él. Porque es de piedra el corazón de todo, Buenos Aires, Ayala Palacio Ediciones, 1994. *Apud*. Nelida Galovic Norris [Reseña], *Confluencia*, Vol. 12, 1, 1996, p. 227.

escritor, sin perder la conciencia de que él le da también algún significado o matiz subjetivo”.⁴ De aquí, nos acercamos al autor, al texto y al lector.

El primer capítulo tiene dos planos fundamentales: al principio, planteamos y delimitamos los conceptos del arraigo y desarraigo de una forma general, haciendo después hincapié en su sentido dentro del marco de posguerra. Después, avanzamos hacia el propio poeta para referirnos a la generación literaria a que pertenece y a los aspectos del arraigo y desarraigo en su poesía. En esta parte pretendemos contextualizar su obra y crear un telón de fondo para los capítulos siguientes, llevando a cabo un análisis diacrónico que repara en las diferentes etapas del desarrollo de la poesía del antequerano desde el punto de vista del “~~arraigo~~” y “~~desarraigo~~”.

Cada capítulo, a partir del segundo, viene encabezado por una nota preliminar que explica, sobre todo, el enfoque hermenéutico tratado en el mismo. El segundo capítulo, planteado desde una perspectiva principalmente biográfica, contiene el núcleo de los temas que se plantearán en el análisis de su obra. Esta parte, así, va en paralelo con las tres unidades siguientes. Pues, en primer plano, arrojamos luz sobre las circunstancias personales del poeta, inspeccionando los hechos que han consolidado el arraigo en su vida. Estos hechos implican hablar sobre la procedencia del poeta, marcada por un lugar de naturaleza específica (Antequerana), y por un archivo familiar que tiene un importante papel en la conservación de la tradición cultural antequerana, dando, así, una especial relevancia a la infancia del poeta. Además, nos acercamos a otras razones del arraigo en su vida como el amor y la amistad. Al contrario, algunas adversidades como la guerra civil española originan sus preocupaciones existenciales dando lugar a hablar sobre un desarraigo religioso y existencial en su vida. Paralelamente, el tercer y el cuarto capítulos llevan a cabo un análisis literario del arraigo en la tierra y en la tradición literaria, mientras que el quinto expone la dualidad del desarraigo y arraigo en su obra a través del tema religioso.

Cabe poner de relieve que el existencialismo y el desarraigo religioso están muy relacionados. Generalmente, las dudas y preocupaciones del hombre sobre la divinidad tienen que ver con el existencialismo que transmite la idea de que Dios ha abandonado al ser humano y, en consecuencia, el mundo está dominado por la soledad o vacío existencial, junto al miedo de vivir y de morir. Se trata de una tendencia que se

⁴ Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México, UNAM, ²1999, p. 8. [Libro disponible en línea].

generalizó en toda la literatura europea tras la Segunda Guerra Mundial. Por eso tratamos estos temas en el mismo capítulo (el quinto).

Agregamos al final de la tesis un anexo y un apéndice. El primero integra el conjunto de los artículos que avalan el trabajo, y que tratan los temas fundamentales del estudio. Las publicaciones aparecen de orden cronológico. Por otra parte, el apéndice responde a la necesidad de reunir una parte de los textos esporádicos de Muñoz Rojas. Claro que la última edición de su obra completa de 2008,⁵ junto a *Rescoldos, seguido de Carta de Gredos*,⁶ *Las sombras*,⁷ *Ensayos anglo-andaluces*,⁸ *Antequera, norte de mi pluma*,⁹ *Cuentos surrealistas*,¹⁰ *Amigos y maestros*,¹¹ entre otros, son el resultado de una recopilación de algunos textos (artículos, poemas, cuentos, prólogos...) que el poeta escribió a lo largo de un tiempo dilatado. Sin embargo, todavía hay una parte de sus artículos, prólogos o introducciones de libros y textos que no está reunida en ninguna compilación. Aquí recopilamos la mayor parte de estos textos, aunque hay otros de difícil acceso que no hemos podido conseguir como, por ejemplo, su colaboración en la revista *Garcilaso*, n.º 17.

En cuanto a la bibliografía, señalamos que Clara Martínez Mesa en su tesis doctoral sobre la edición de la obra completa de Muñoz Rojas, ha presentado una bibliografía casi completa sobre el antequerano hasta el año 2008; por eso, añadimos la bibliografía posterior a esa fecha. La aportación de nuestra bibliografía reside, tal vez, en la parte de “bibliografía general”.

Los motivos de la selección del tema de la tesis son múltiples. Algunos se relacionan con el tema del arraigo y desarraigo en sí, y otros se vinculan con la singularidad literaria del poeta. También partimos de la convención de la posibilidad de aplicar nuevas perspectivas de interpretación a la obra de Muñoz Rojas.

⁵ Clara Martínez Mesa (estudio y edición), José Antonio Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, Valencia, Pretextos, 2008.

⁶ Antonio Carvajal (pról.), Clara Martínez Mesa (selección y notas), *Rescoldos, seguido por Carta de Gredos*, Sevilla, Point de Lunettes, Colección Cádiz verde, 2005.

Antonio Carvajal (Ensayo introductorio), *Consolaciones del campo*, Granada, Asociación de Padres Torres Bermejas, 2000, pp. V-VII.

⁷ Muñoz Rojas, *Las sombras*, Manuel Ramírez, Clara Martínez Mesa (ed.), Valencia, Pre-Textos, 2007. Esta edición que integra textos inéditos.

⁸ Muñoz Rojas, *Ensayos anglo-andaluces*, Valencia, Pretextos, 1996.

⁹ José Antonio Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi pluma*, Málaga, Unicaja, 1998.

¹⁰ Muñoz Rojas, *Cuentos surrealistas*, Madrid, Turner, 1979.

¹¹ José Antonio Muñoz Rojas, *Amigos y maestros*, Valencia, Pre-textos, 1992.

Respecto al tema de la tesis, los brotes de esta idea han surgido por la convivencia personal y real de estos dos estados de arraigo y desarraigo en mi patria, Egipto, después de la Revolución del 25 de enero de 2011. Entonces, cientos de jóvenes egipcios perdieron la vida durante aquellos días de la rabia, y, para colmo, las condiciones económico-sociales no mejoraron tras los sucesos. Ante esa situación catastrófica, mucha gente se agarró a la religión y a los valores patrióticos para salvarse de la angustia que la asfixiaba. Se ha advertido una vuelta a la religión, una veneración de la tierra nativa, una exaltación de nuestra tradición cultural. Por contrario, no faltaba una voz rebelde, doliente, desgarradora, que ponía en duda muchos de los principios ideológicos y culturales de nuestra patria. Eso recuerda la España de posguerra que, fatigada por un desastre humano, abrazó dos posturas contradictorias que motivaron las ideas de Dámaso Alonso sobre el arraigo y desarraigo. De ahí, quería resaltar estas dos actitudes humanas, indagar en su relación con las crisis de la guerra y poner de relieve que tanto el arraigo como el desarraigo influyen sobre el estilo y el lenguaje del poeta. Al principio, pensé en cada uno de los poetas citados por Dámaso Alonso en su *“Poesía arraigada y poesía desarraigada”*¹² y terminé con la certeza de que Muñoz Rojas representa con profundidad estas dos tendencias a la vez.

En realidad, esas dos actitudes responden a un objetivo común, que es la búsqueda de un amarre y de un centro. Para aclararlo bien recordamos a José María Valverde o a Blas de Otero, o a nuestro antequerano, que representan una frenética búsqueda de la paz o de la Divinidad. Por eso escuchamos a un poeta –a Valverde– que canta “¡Oh, Señor, tú sostienes con tu mano/ todos nuestros momentos sin cansancio ni olvido”, para gemir después: “Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre./ Estás allá, entre nubes, donde mi voz no alcanza”. Esta es la dualidad que ofreceremos en el último capítulo de nuestro trabajo. Dios que está presente dentro de cada uno de nosotros, la primera escapada del hombre, el más cercano y buscado, se convierte en un interlocutor enfrentado por preguntas y dudas ante la injusticia de esta vida humana. En este respecto cabe indicar que el desarraigo religioso en Muñoz Rojas no significa que fuera un poeta increyente, pero empleamos este término con el sentido de “quitar las raíces de la quietud y conformidad”.

En cuanto a la singularidad de nuestro poeta antequerano, subrayamos, ante todo, que se trata de un escritor a quien ~~le~~ han regateado los méritos en virtud de diversas

¹² Dámaso Alonso, *“Poesía arraigada y poesía desarraigada”*, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, ³1969, pp. 345-358.

consideraciones”.¹³ Aunque es un poeta –sin cuya obra no puede explicarse completamente la evolución de la estética literaria de nuestro tiempo”.¹⁴ De hecho, la producción literaria de Muñoz Rojas pasó por algunas etapas de naturaleza bien diversa, pasando por diferentes corrientes estéticas. Publicó su primer libro en 1929 y el último se data de 2004. Se trata, pues, de casi tres cuartos de siglo en un proceso continuo de creación literaria, una etapa dilatada que da a su poesía un valor testimonial. A lo largo de su obra el lector puede percatarse de la dualidad duda-fe, novedad-tradición, coloquialismo-culteranismo que ofrece su poesía. Su expresión del amor se parece a la de Garcilaso y Lope; su sentimiento humano y existencialista tiene que ver con Machado y Unamuno; su anhelo de Dios y su búsqueda de Él no difieren mucho de lo expresado por los místicos españoles áureos, tanto en su sinceridad como en la sencillez expresiva; su hondo pensamiento filosófico se debe a los metafísicos ingleses. Entre ese abanico tan espléndido, lo primero que salta a la vista es la existencia de dos voces muy diferentes y complementarias a la vez: una arraigada y otra desarraigada. Una que encuentra su raíz y consolidación en Dios, el amor y la tierra antequerana, y otra desgarrada y arrancada de sus raíces. Este cambio de viraje se advierte también a nivel lingüístico y estilístico. Así pues, la visión del lenguaje, su utilidad, su capacidad real de transformar la realidad percibe un cambio según la actitud arraigada o desarraigada del poeta.

El caso de Muñoz Rojas nos parece ideal para estudiar el fenómeno del arraigo y desarraigo -con sus diferentes dimensiones- desde nuevas perspectivas, sobre todo, la hermenéutica dialógica. Asimismo, enlazamos la obra del antequerano con los nuevos estudios de la Sociocrítica que hacen hincapié en el texto sin disminuir la dimensión sociológica del tema. Así que planteamos el tema de la tierra como forma simbólica de un fenómeno sociológico que es el arraigo.

La singularidad de la obra de nuestro poeta se justifica también por la especial naturaleza de Antequera, el telón de fondo de diferentes temas: "es un lugar dotado de excelente tierra, magníficos alimentos y rica ganadería. Un espejo en el que gusta mirarse durante todo el año. Posee amplia y llana campiña, ornamentada por jóvenes y

¹³ Enrique Andrés Ruiz, “Decir por decir: los últimos poemas de Muñoz Rojas”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, p. 23.

¹⁴ Enrique Baena, “La invención esencial, voz interior e identidad lectora en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas”, en *Umbrals del imaginario: Ensayos de estética literaria en la modernidad*, Barcelona, Anthopos Editorial, 2010, pp. 33.

viejas plantas. Patria buena de buena gente”.¹⁵ Y Muñoz Rojas es un auténtico antequerano, pertenece a esta tierra fértil de excelente naturaleza y buena gente. Antequera, la ciudad de Pedro Espinosa, ha aportado mucho a su poesía, cuyos versos reflejan la belleza del paisaje andaluz, la vida sencilla del campo, el sentido místico y el amor de la mujer.

Respecto al estado de la cuestión, subrayamos que la poesía del antequerano no ha sido tratada detalladamente como manifestación del arraigo y el desarraigo, dejando aparte el breve estudio de Dámaso Alonso sobre la poesía arraigada y desarraigada donde presenta a Muñoz Roas como un poeta centrado en el mundo a través de Antequera. Tampoco fue estudiada a partir de las investigaciones socio-críticas que no excluyen el valor del texto literario. Si procedemos a exponer un panorama de los estudios sobre el poeta, podemos juzgar que antes de 1998, año de su concesión del premio Nacional, los estudios críticos sobre el poeta eran relativamente pocos, aunque de gran calidad y realizados por prestigiosos críticos como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre,¹⁶ José Luis Cano,¹⁷ López Estrada,¹⁸ Fernando Ortiz.¹⁹ Todos estos autores eran amigos de Muñoz Rojas y por eso tocaban algunos aspectos de su personalidad, como es el caso de la carta de Dámaso al poeta y los dos ensayos de Vicente Aleixandre. Es de observar que J. Luis Cano se ha detenido con frecuencia en su poesía de tema amoroso. Estrada y Ortiz presentan una visión panorámica de su obra desde *Versos de retorno* pasando por su prosa. Se trata de un análisis que no pretende profundizarse en un aspecto determinado de su obra.

Dejando aparte el estudio de Cristóbal Cuevas y el de Clara Martínez Mesa que vamos a detallar en seguida, el verdadero descubrimiento del poeta por la crítica empezó precisamente después del gran éxito de su obra *Objetos perdidos*. Aparecieron a partir de 1998 un gran número de escritos de diversa índole: reseñas, ensayos, prólogos.

¹⁵ Lesan Al Din Ibn al-Jatib, *Mi y r l-ijtiy r f dikr l-m hid w -l-diy r* Mohammed Kamal Chabana (traducción y estudio), Rabat, Instituto Universitario de la Investigación Científica de Marruecos, 1977, p. 137.

¹⁶ Vicente Aleixandre, “José Antonio Muñoz Rojas, un señor andaluz”, *Los encuentros* (1954-1958), *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1978, pp. 335-336.

Vicente Aleixandre, “J. A. M. R., entre corte y cortijo”, en *Obras completas*, II, 474-478.

¹⁷ José Luis Cano, “José Antonio Muñoz Rojas y la poesía de su prosa”, *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Guadarrama, 1960, 415-428.

¹⁸ Francisco López Estrada, “Amanera de prólogo sobre quién es y qué es lo que hace el autor de este libro, un antequerano de cuerpo y alma”, en José Antonio Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi pluma*, pp. 7-21.

¹⁹ Fernando Ortiz, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, en *La estirpe de Bécquer*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, Biblioteca de la Cultura andaluza, 1985, pp. 181-193.

Emilia Velasco,²⁰ Antonio Carvajal, Gómez Yebra,²¹ Enrique Baena,²² Ruiz Noguera, Julio Neira, Rafael Ballesteros,²³ los numerosos ensayos de Álvaro García publicados en *El País*, *Sur*, ... cuentan con un análisis riguroso.

Enrique Baena y Álvaro García hacen hincapié en lo estilístico, mientras que Gómez Yebra se detiene más en los temas y tópicos más recurrentes en la obra de Muñoz Rojas sin hablar de un arraigo o desarraigo. El estudio que precede a la antología de Cátedra (Rafael Ballesteros, Julio Neira²⁴ y Francisco Ruiz Noguera) supone una novedad por tratar acercarse a la generación del 27 en relación con el 36.²⁵ Pero, el estudio no ubicó al poeta en su generación o dentro de su contexto literario, un asunto que detallamos en el primer capítulo de este trabajo.

Ahora bien, Cristóbal Cuevas publicó la obra completa en verso de Muñoz Rojas, *Poesía 1929-1980*.²⁶ Era el estudio más exhaustivo y completo hasta aquella fecha. El catedrático de la Universidad de Málaga dedicó la primera parte del estudio al análisis casi completo de la biografía y personalidad del poeta antequerano, mientras que la segunda parte pretendía acercarse a diferentes aspectos de su obra como la métrica, temática y léxico.

En 2008, Clara Martínez Mesa defendió su tesis doctoral titulada: *—Estudio y edición de la Obra Completa en verso de José Antonio Muñoz Rojas—*.²⁷ Esta obra completa (1929-2004) contiene libros que eran todavía inéditos. El estudio destaca por la gran

²⁰ Emilia Velasco Marcos (pról.), J. A. Muñoz Rojas y Asunción Escribano Hernández (selección y edición), *Yo sólo sé nombrarte*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2002.

²¹ Antonio A. Gómez Yebra (pról.), *Razón del tiempo: (Antología poética, 1929-2005)*, Málaga, Fundación Málaga, 2005.

²² Enrique Baena, *—La invención esencial, voz interior e identidad lectora en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas—*, pp.29-39,

²³ Rafael Ballesteros, Julio Neira y Francisco Ruiz Noguera (eds.), *José Antonio Muñoz Rojas, Textos poéticos (1929-2005)*, Madrid, Cátedra, 2006.

²⁴ Julio Neira dedicó no pocos estudios sobre la obra de Muñoz Rojas, tal vez el último publicado hasta la fecha sea: *—Las poéticas de José Antonio Muñoz Rojas—*, en *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, pp. 217-233. También ocupa parte de su libro *De musas, aeroplanos y trincheras: poesía española contemporánea*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2015, pp. 308-324.

²⁵ Ciertamente, hay muchos estudios sobre la generación del 27 y el 36 y que tratan el concepto de generación aplicado a los poetas aparecidos entre 1939-1975, pero son muy pocos los que hacen referencia al caso de nuestro antequerano.

²⁶ Cristóbal Cuevas (selección, edición y ensayo introductorio), *Poesía (1929-1980)* de José Antonio Muñoz Rojas, Colección *—Ciudad del Paraíso—*, Málaga.

²⁷ Clara Martínez Mesa, *La alacena olvidada: Estudio y edición de la obra completa en verso de José Antonio Muñoz Rojas*, Tesis doctoral, Granada, Universidad, 2008.

aportación bibliográfica hasta la fecha, contiene un glosario del mundo rural del poeta antequerano y estudia algunos aspectos de su obra:

1. Presenta la historia de cada libro y de los poemas que lo conforman. La investigadora no hace ninguna separación física entre la biografía y el contexto histórico-literario y la producción poética. En este aspecto coincide con la primera parte del estudio de Cuevas.²⁸
2. Hace un resumen de la evolución crítica sobre Muñoz Rojas. El objeto de este análisis, según Mesa, es la crítica hacia toda su obra, no solo hacia la obra en verso.²⁹
3. Expone un estudio retórico de su obra, con carácter general en principio y en algunos casos atendiendo detalladamente a un libro concreto. Habla sobre la métrica y el ritmo, el uso de voces poéticas, estudio léxico semántico de su discurso, algunas figuras de pensamiento, las temáticas intratextuales del autor.³⁰

Según la aclaración de la editora, la meta de este estudio es la explicación profunda de la edición de su poesía y de todos aquellos datos necesarios del hombre que escribe, con una gran aportación de fuentes bibliográficas; por tanto, el comentario de la forma en su poesía pretende ser únicamente el imprescindible para justificar la edición.³¹

Es de observar que ningún trabajo ha tocado el tema del arraigo y desarraigo en la poesía de Muñoz Rojas y que el estudio presentado por Martínez Mesa es relativamente breve. Sí, hay referencias leves que defienden o niegan la idea de Muñoz Rojas como poeta arraigado.

Durante los últimos diez años aparecieron una serie de estudios de gran profundidad sobre aspectos curiosos de su obra y vida, menciono, entre otros, los que tratan sus últimas obras, acercándose al lenguaje y la renovación que suponen en la trayectoria literaria de Muñoz Rojas.³²

²⁸ Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductorio" de *Poesías...*, pp. 45-69.

²⁹ Clara Martínez Mesa, *La alacena olvidada*, pp.89-108.

³⁰ Clara Martínez Mesa, *loc. cit.* pp.145-184.

³¹ Clara Martínez Mesa, *loc. cit.* p.36.

³² Eva Morón Olivares, "Entre inventar y sentir...", tres poemarios de José Antonio Muñoz Rojas", Federico Remedios Morales Raya, Miguel D'Ors Lois (eds.), *Estudios literarios en homenaje al profesor Federico Bermúdez Cañete*, Universidad de Granada, 2008, pp. 265- 272.

Emilio Chavarría Vargas, "La doble naturaleza de los *Objetos perdidos*", *Analecta Malacitana*, XXVII, I, 2004, pp. 169- 189.

Recientemente, en 2015, aparecieron dos libros sobre nuestro poeta, *Muñoz Rojas (1): Trayectoria vital*, y *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*. Ambos reúnen estudios realizados por escritores interesados por la obra del antequerano. Colaboran en el primer libro autores como Ana Calvo Revilla, Antonio Gómez Mendoza, Fabiola de Santisteban, Antonio Parejo y otros. Se acerca tanto a algunos aspectos de su vida y personalidad como a su labor literaria como poeta y traductor. El segundo libro toca diferentes temas rigurosos como la veta romántica en su poesía, su relación con la poética del 27, el léxico de *Las cosas del campo*, y otros aspectos poco tratados en su obra como la interculturalidad, la contemplación y escritura.

Ahora bien, cabe mencionar que los principales objetivos de nuestro estudio son poner en valor la obra literaria de Muñoz Rojas y acercarse a ella a través de nuevos enfoques críticos como la hermenéutica dialógica y la sociocrítica. Asimismo, pretendemos resaltar la significación de la producción de nuestro poeta dentro del contexto de posguerra, una tarea que realizamos a través del estudio de un tema relevante y característica de aquella época: el arraigo y desarraigo. En este contexto, se ve necesario presentar una relectura de la crítica de la posguerra desde este enfoque. Por último, procuramos contribuir en formar una visión íntegra, a lo posible, sobre el concepto del arraigo y desarraigo en la literatura, sin relegar la dimensión lingüística y estilística de estos dos fenómenos.

PARTE I: CONTEXTO LITERARIO Y BIOGRÁFICO



PRIMER CAPÍTULO

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS Y LAS ACEPCIONES DEL ARRAIGO Y DESARRAIGO

1.1. ACERCAMIENTO A LOS CONCEPTOS DEL ARRAIGO Y DESARRAIGO

1.1.1. El arraigo y desarraigo espaciales

Según el *DRAE*, el verbo “~~arraigar~~” significa, entre otras acepciones, “~~establecerse de manera permanente en un lugar, vinculándose a personas y cosas~~”; mientras que el verbo “~~desarraigar~~” se define como: “~~separar a alguien del lugar o medio donde se ha criado, o cortar los vínculos afectivos que tiene con ellos~~”. El espacio o el lugar, pues, es el eje de estas dos interpretaciones. Radicarse en un sitio, relacionarse con la sociedad circundante y con el medio ambiente consolidan el sentimiento de la estabilidad y de tener las raíces firmes.

Nos interesa la dimensión espacial del arraigo, tal como la defiende Enrique del Acebo Ibáñez en su lectura crítica de la teoría de la ciudad. Según su planteamiento el arraigo tiene tres dimensiones: espacial, social³³ y cultural.³⁴ Para él, el arraigo “~~hace que el hombre tienda a fijarse localmente en un espacio que lo conforma en su uniformidad. Conformación que continúa vigente aún en los momentos en que el sujeto no está físicamente en él~~”.³⁵ El ser humano necesita arraigarse en el espacio para que pueda lograr su perfeccionamiento.

³³ En cuanto al arraigo social, se realiza cuando el sujeto participa activamente en “los asuntos de la comunidad local y de la sociedad global de pertenencia”. Enrique del Acebo Ibáñez, *Una lectura crítica de la teoría de la ciudad*, Buenos Aires, Claridad, 1996, p. 17. Así que, un tipo del desarraigo es cortar las relaciones con la sociedad misma. Cuando los sociólogos se refieren al desarraigo hacen hincapié en la sociedad como elemento importante que influye sobre el sentimiento del desarraigo y, a la vez, del arraigo. Si la sociedad deja de ser una fuente de creencia, valores y normas, el hombre va a sentirse extrañado y desarraigado de esa sociedad. Por eso, los sociólogos P. Berger, B. Berger y H. Kellner llaman *homelessness* o, “falta del hogar, y que se refiere al hecho de que los hombres se han dejado de sentir en casa en la sociedad, percibida como incomprensible, lejana, impersonal e inhumana”. Irene Martínez Sahuquillo, “*Amia*, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico”, *Reis*, pp. 223-242, sobre todo p. 229. Este tipo de arraigo o desarraigo sociológicos no se nota en la poesía de nuestro antequerano, pues, el motivo de la soledad en su obra no se debe a un sentimiento de desarraigo sociológico, sino a un otro existencialista.

³⁴ En cuanto al cultural, el ser humano se arraiga culturalmente en la medida en que se conforma con las normas y valores vigentes globalmente dentro de un ámbito fértil de sentidos compartidos, marco y formas del habitar humano que no hacen sino propender y facilitar un nutricional arraigo. Enrique del Acebo Ibáñez, *loc. cit.*

³⁵ Enrique del Acebo Ibáñez, *loc. cit.*

1.1.1.1. La tierra como sinónimo del arraigo

La tierra donde el ser humano ha nacido, sus campos, ciudades, mares, montañas, bosques, etc. configura el arraigo. Estos lugares conllevan sentidos e importancia más allá de su naturaleza material y espacial. Así pues, el ~~h~~“bosque” en la entidad hispanoamericana que es todavía un lugar del arraigo, se relaciona con otros valores humanos. Robert Harrison teme la pérdida de estos bosques que significan para él la desaparición de ~~m~~“memorias no contadas, los antiguos temores y sueños, las tradiciones populares, y los símbolos y mitos más recientes que están ardiendo en los fuegos de la deforestación”.³⁶ Deforestar significa desarraigar y la carencia de la identidad.

Esta identificación del lugar con valores humanos se nota en la poesía de Muñoz Rojas, que considera su suelo como ~~p~~“pasado”, o bien, raíz y tradición: ~~s~~“suelo de los míos, es decir pasado”.³⁷ Recordamos también que la pérdida de su casa y su destrucción durante la guerra civil suponía la devastación de una historia, tradición y tantas memorias: ~~V~~“Veíamos cómo destruían, sin darnos cuenta que era nuestro pasado lo que destruían, lo quemaban en el incendio de las casas, quemaban nuestra historia”.³⁸ Es verdad que cuando la hoguera se encendió en el domicilio familiar, acabaron para siempre con ~~e~~“colecciones, muebles, ropas, recuerdos, vitrinas de memorias, las cartas llenas de ansiedad, las buenas noticias”.³⁹

De ahí la necesidad de volver al paisaje, a la naturaleza, como hicieron los ~~p~~“poetas de los Lares”,⁴⁰ cuya poesía es el resultado del contacto directo del hombre con el mundo.

³⁶ Robert Pogue Harrison, *Forests: The Shadow of Civilization*, Londres, The University of Chicago Press, 1993, p. XI. Citado por Niall Binns, *¿Callejón sin salida?, la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Prensas Universidad. Zaragoza, 2004, p.10.

³⁷ José Antonio Muñoz Rojas, *Oscuridad adentro*, en *Obra completa en verso*, p. 325. De aquí en adelante haremos referencia a esta edición como OC.

³⁸ Muñoz Rojas, ~~La~~ “La vida encontrada”, en *La gran musaraña*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 150.

³⁹ Muñoz Rojas, *loc. cit.*

⁴⁰ Los poetas de los Lares, a juicio de Jorge Teillier, son aquellos que han tenido una visión personal tanto del mundo natural como cultural, que han tomado conciencia de los grandes cuestionamientos de su época y que les han dado una respuesta solo a través de la palabra, sin transformar la poesía en política, filosofía, ni religión. Jorge Teillier, Jaime Quezada, *Por un tiempo de arraigo*, Santiago de Chile, Lom, 1998, p. 134.

Estos lárlicos chilenos, con su visión personal del mundo natural, tienen conciencia del especial sentido de la tierra y avisan del desarraigo, como señala Jorge Teillier:

Se empiezan a recuperar los sentidos que se iban perdiendo en estos últimos años, ahogados por la hojarasca de una poesía no nacida espontáneamente por el contacto del hombre con el mundo, sino resultante de una experiencia meramente literaria, confeccionada sobre la medida de otra poesía. Esto es importante en un país como el nuestro en donde el peso de la tierra es tan decisivo como lo fuera (y tal vez sigue siéndolo) "el peso de la noche", en donde el hombre antes de lanzarse a los reinos de las ideas debe primero dar cuenta del mundo que lo rodea, a trueque de convertirse en un desarraigado. Mundo singular el nuestro, que hizo decir hace muchos años a Miguel Serrano que el chileno en el fondo de sí mismo suele negarse a creer que pueda existir algo más allá del límite de la cordillera y del océano. Los poetas nuevos han regresado a la tierra, sacan su fuerza de ella.⁴¹

La poesía verdadera, entonces, es la nacida espontáneamente por el contacto del ser humano con el mundo, por sentir la tierra. En este sentido, el talento y la calidad literaria no son los únicos factores de la autenticidad de una poesía. Se trata, pues, de una actitud ética que reside en conectar y sentir el mundo exterior del poeta. El mismo Teillier ataca a los escritores del cincuenta por su gran desarraigo y alejamiento del contacto con la tierra, refiriéndose a la crisis de la novela chilena que no reside solo en la inautenticidad, sino también en la renuncia de las raíces.⁴²

Hacemos especial mención de un rasgo importante de la poesía arraigada chilena porque tiene que ver con la obra de nuestro poeta antequerano: la estrecha relación y el apego a la provincia, frente a la ciudad. La nostalgia es una manifestación del efecto que sienten hacia este verdadero mundo provincial. Teillier justifica la vuelta al paisaje por parte de los poetas lárlicos con la procedencia provinciana de muchos de ellos:

¿Por qué esta vuelta? No basta para explicarla, creemos, el origen provinciano de la mayoría de los poetas, que atacados de la nostalgia, el mal poético por excelencia, vuelven a la infancia y a la provincia, sino algo más, un rechazo a veces inconsciente a las ciudades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre

⁴¹ Jorge Teillier, Jaime Quezada, *op.cit.*, p. 134.

⁴² *Apud.* Ana Traverso, "Discusión del concepto de poesía lárlica", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 2001-2002, 24-25, pp. 63-70. Disponible en www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=147 15-04-2015.

del seno de su verdadero mundo. En la ciudad el yo está pulverizado y perdido como dice Gottfried Benn, que sueña -intelectual fatigado- a volver a ser —antepasado de sus antepasados, una masa de musgo en un tibio pantano.⁴³

Buen ejemplo también de los escritores enraizados en su tierra mencionamos a Gabriel García Márquez que es un hombre Caribe. En una entrevista con el colombiano, llegó a la conclusión de que uno es de su medio ecológico y es peligroso salir de él. El autor sentía una identificación total de su mente y cuerpo con su medio del Caribe, de manera que no podía desarraigarse de este. Añadió que sus viajes y conocimiento de lugares y gente no cambiaron su sentimiento de arraigo en Aracataca. Los elementos básicos de las cosas que escribe los tenía desde sus primeros años cuando vivía en la costa.⁴⁴ Entonces, se puede relacionar su producción literaria y todo el proceso creativo con un lugar, no solo porque su obra es reflejo de sus convivencias en Aracataca, sino también por el desarraigo mental que sentía cada vez que alejaba de su contorno.

Además, Octavio Paz en “Literatura de Fundación” se refiere al caso de los poetas modernistas que pasaron por una etapa desarraigada, volviendo sus ojos hacia París, en búsqueda del presente. También los que se quedaron en sus tierras perdieron ese lazo con su patria, se refugiaron en la imaginación y —se inventaron Babilonias y Alejandrías a la medida de sus recursos y de sus fantasías”.⁴⁵ Pero, entre los desterrados no faltó la voz que quisiese regresar a su raíz y recuperar la realidad hispanoamericana perdida entre —las selvas y los volcanes, las ruinas de unas civilizaciones brillantes y crueles”. El poeta mexicano afirma:

La experiencia de estos poetas y escritores confirma que para volver a nuestra casa es necesario primero arriesgarnos a abandonarla. Sólo regresa el hijo pródigo. Reprocharle a la literatura hispanoamericana su desarraigo es ignorar que sólo el desarraigo nos permitió recobrar nuestra porción de realidad. La distancia fue la condición del descubrimiento [...] Neruda tenía que escribir *Tentativa del hombre infinito*, ejercicio

⁴³ Jorge Teillier, “Los poetas de los lares: Nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, *Boletín de la Universidad de Chile*, Santiago, 56 (05), 1965, pp. 48-62. Disponible en <http://www.letras.s5.com/teillier201003.htm>, [Consultado en 15-04-2014].

⁴⁴ Gabriel García Márquez, “Gabo habla del Caribe”, conversación con Ernesto McCausland, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=h7gue11YoVk>. [Consultado en el 15-01-2015].

⁴⁵ Octavio Paz, *Puertas al campo*. Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 18.

surrealista, antes de llegar a su *Residencia en la tierra*. ¿Cuál es esa tierra? Es América y asimismo Calcuta, Colombo, Rangún.⁴⁶

Y en España, lo que distingue a los poetas canarios del Siglo de Oro⁴⁷ como Bartolomé Cairasco de Figueroa (Las Palmas de Gran Canaria, 1538-1610)⁴⁸ es su gran amor a la tierra, su empeño de difundir este sentimiento y crear una conciencia pública de lo que debe ser la relación entre el ser humano y su suelo. A este respecto Alejandro Cioranescu señala:

Son poetas que hacían falta porque estuvieron, como lo están los isleños, atados a su tierra, algunas veces sin saber por qué, y son los únicos que se lo han explicado, dándoles (a los otros canarios) la conciencia de un pacto con sus Islas y con su pasado. Los canarios no los han olvidado porque sus poetas escribían para ellos.⁴⁹

Estas descripciones se aplican hasta cierta medida a Muñoz Rojas que estuvo atado toda su vida a Antequera, era muy conocedor y protector de su tradición literaria, en

⁴⁶ *loc. cit.*, p. 19.

Aplicando la opinión de Octavio Paz al caso de nuestro poeta, observamos que Muñoz Rojas dejó su España y viajó a Inglaterra inmediatamente antes de la Guerra Civil en enero de 1936 para hacer una tesis sobre —Relación de los poetas metafísicos ingleses con las letras españolas—. El día 17 de julio regresa a Málaga, justo un día antes del estallido del conflicto bélico. Ante los dramáticos sucesos de la guerra, el incendio de la casa familiar, el asesinato de su hermano por los republicanos, la marcha de su familia a Marruecos para establecerse después en Algeciras, José Antonio huye en septiembre del mismo año a Cambridge y vuelve en 1939.

⁴⁷ Es curioso que cada época histórica tiene un carácter general respecto al arraigo o desarraigo, así pues, la visión tradicional de un universo orgánico y animado, de una Tierra que el hombre veneraba y respetaba, fue enfrentada a finales del siglo XVIII por una tendencia desarraigada provocada por algunos elementos ideológicos (la Ilustración), políticos (Revolución francesa) y tecnológicos (Revolución industrial). Este sentimiento se iba defendido por la modernidad que dio alas a los sueños de poder del ser humano, convirtiéndolo en un auténtico depredador de su entorno. Para los románticos y los tradicionalistas, el desarraigo significaba la alienación y deshumanización. Por otra parte, el vanguardismo supone la implantación de un discurso del desarraigo que aniquilaba la especificidad de los lugares, los lenguajes y las tradiciones, en su búsqueda de un espacio ajeno a toda particularidad local. Niall Binns, *op.cit.*, p. 38.

⁴⁸ María del Carmen García Martín en su reseña del libro *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, editado por Andrés Sánchez Robayna (2010) pone de relieve el planteamiento de Jesús Díaz Armas que, basándose en la agrupación cronológica de los poetas canarios de los Siglos de Oro, describe a Bartolomé Cairasco de Figueroa y a Antonio de Viana como poetas que —presentan rasgos específicamente insulares y conciben dos mitos de hondo arraigo en la cultura de las Islas: la selva de Doramas y Dácil—. (García Martín, disponible en <http://bulletinhispanique.revues.org/1947>).

⁴⁹ A. Cioranescu, —Introducción— a B. Cairasco de Figueroa, *poesía lírica y erótica atribuibles*, La laguna, Tenerife, 1995, pp VII-XIII, citado por Rafael Fernández Hernández, —Temas y problemas de la literatura canaria desde sus inicios hasta finales de los Siglos de Oro—, en *Historia crítica, Literatura canaria*, Madrid, Cabildo de Gran Canaria, 2000, p. 21.

suma, escribía para sus gentes. Este rasgo de su arraigo lo acerca también a la figura de García Lorca, un poeta tan puramente andaluz, tan esencialmente poeta de Andalucía, tan claramente intérprete o portavoz de su propia tierra. Y de ahí la observación de Dámaso Alonso sobre el granadino: —.el alma que allí canta, que allí en el misterio de la creación poética se ceta y a la par se descubre, no es el alma del poeta: es el alma de su Andalucía, es el alma de su España”.⁵⁰

1.1.2. La adhesión a la tradición como manifestación del arraigo

El concepto de “tradición” es amplio y ambiguo a la vez. La palabra se deriva del latín “traditio” que significa “entrega de una cosa”. Con este término se refiere a la “Circunstancia de tener una cosa su origen o raíces en tiempos pasados y haber sido transmitida de unas generaciones a otras”,⁵¹ es decir el conjunto de conocimientos que pasan de una generación a la siguiente. Javier Marcos Arévalo explica esta acepción señalando que la tradición actualiza y renueva el pasado desde el presente. Se caracteriza entonces por la capacidad de cambio y adaptación, de aquí su papel en la conservación de la continuidad cultural. En este proceso de desarrollo se crean nuevas formas de expresión cultural.⁵²

Es de señalar que cuando empleamos la palabra “tradición” no nos referimos a los poetas clásicos precisamente, ellos mismos tienen una tradición y no la ignoran; Quintiliano (35 d. C. – 100 d. C.) se sirve de la tradición anterior y señala en uno de sus libros que la mayoría de su contenido no es de su cosecha, sino extraído de otros autores.⁵³ El término “tradición”, pues, es amplio y ambiguo respecto al tiempo.

Lo que nos concierne en este trabajo es la tradición literaria, sobre todo la poesía. Hay dos tipos de poesía relacionados y, al mismo tiempo, distintos: la poesía popular y la tradicional; los mencionamos aquí como ejemplo de la persistencia y traspaso de la tradición en el ámbito de la poesía. A este respecto, Ramón Menéndez Pidal hace una distinción entre las dos señalando: “Toda obra que tiene méritos especiales para agradar

⁵⁰ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 264.

⁵¹ María Moliner, *Diccionario de uso del Español*, Madrid, Gredos, reimpresión, 1990, p. 1354.

⁵² Javier Marcos Arévalo, —La tradición, el patrimonio y la identidad”, *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 60, 3, 2004, pp. 925-956. Sobre todo, pp. 926-927. Disponible en http://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LX/2004/T.%20LX%20n.%203%202004%20sept.-dic/RV000002.pdf. [consultado 17-03-2015].

⁵³ Jorge Fernández López, *Quintiliano y la retórica*, Murcia, Amigos de la Historia de Calahorra, 1996, p. 15.

a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla”. Entonces, el receptor, en el caso de la poesía popular, es un fiel transmisor de lo que oye o recibe, y, por eso, lo traspasa tal como es y así se transmite de una generación a otra. El gran erudito explica también qué es la poesía tradicional ofreciéndonos un aspecto muy interesante que la distingue de la popular:

Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo lo ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precitados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la produce emotiva e imaginativamente y por tanto la rehace en más o en menos considerándose él como una parte del autor...La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo...; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.⁵⁴

Este carácter evolutivo de la poesía tradicional es el que plantea Marcos Arévalo, y consolida la idea de la tradición como manifestación de la continuidad cultural de un pueblo.

Respecto a la relación de la tradición con el arraigo, parece conveniente delimitar el concepto de este. En su sentido principal el arraigo se entiende como: “establecerse de manera permanente en un lugar, vinculándose a personas y cosas”, es de deducir entonces que la conservación y la adhesión a la tradición cultural – que es una de estas “cosas”- de un pueblo es una forma del arraigo, siendo una parte componente de la historia del lugar. Esta idea está relacionada con la vinculación de cualquier espacio con su historia, pues, el bosque, por ejemplo, puede ser sinónimo de “un depositario de valores autónomos, de los mitos y relatos fundacionales del lugar que la potencia colonizadora necesita anular para mejor dominar”.⁵⁵

Como prueba de esta relación indispensable entre el arraigo –espacial en este contexto- y la tradición, resulta curioso subrayar que algunos de los poetas desterrados durante la guerra civil española encontraran a la vuelta en la poesía popular con sus

⁵⁴ “Poesía popular y poesía tradicional”, *Obras completas de Ramón Menéndez Pidal, XI, Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-calpe, tomo II, 1973, pp. 344-345.

⁵⁵ Niall Binns, *op.cit.*, p. 10.

diferentes formas: el romancero, coplas y las canciones, etc., un motivo para volver al pasado en un intento de arraigarse. Esta actitud se observa en Alberti, que sufrió la amargura de la guerra:

La poesía- memoria que recupera el espacio y el tiempo perdidos facilita que poetas como Alberti se replanteen una vuelta a la canción popular y al texto- testimonio [...]. En realidad, a pesar de la ruptura histórica, estos poetas se esfuerzan por mantener y por continuar, si no en lo que se refiere al espacio sí en lo que afecta a la vivencia, con unos compromisos ético- estéticos.⁵⁶

Tales ideas sobre la tradición, en su proceso continuo de evolución, implica exponer la idea de la imitación e inspiración y su efecto sobre la valoración de la obra literaria: su límite y posibilidades. El traspaso de una tradición depende sobre todo del receptor y su capacidad de adoptar lo que le llega, imitar e inspirar. Defendemos aquí que el traspaso de la tradición y su renovación ni implica una ruptura con las raíces o desarraigo.

1.1.2.1. El traspaso de la tradición literaria entre la imitación y renovación

A este respecto, advertimos diferentes puntos de vista. Por ejemplo, el romántico olvidado Jacinto de Salas y Quiroga ve que la imitación de los modelos preestablecidos se contradice a la virtud de libertad que una obra literaria debe tener. Jacinto de Salas opina en el prólogo de *Poesías*:

Yo quisiera que el poeta, *menos sujeto a reglas* y más observador de la naturaleza no caminase siempre por el sendero que han trazado sus mayores... Quien no se atreve a escribir sin tener a la vista a Horacio, Boileau o Martínez de la Rosa y, antes de dar la aprobación a un verso, la busca en las obras de los maestros, no llegará a ser colocado en el número de los primeros poetas.⁵⁷

La libertad late en el pensamiento de Salas que da rienda suelta a sus ideas y aborrece las ataduras intelectuales. Según expone, el autor para que llegue a un alto

⁵⁶ Fanny Rubio y José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, editorial Alhambra, ²1982, p. 19.

⁵⁷ Jacinto de Salas y Quiroga, "Prólogo" a *Poesías*, Madrid, Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1834, s.p., citado por Emilio Alarcos Llorach, "Un romance olvidado: Jacinto de Salas y Quiroga" en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, p. 46.

nivel, tiene que alejarse de toda regla establecida antes, y de considerar la creación de los poetas del pasado. Esta opinión corresponde a un poeta romántico que parece abogar por la tendencia a que pertenece, basada en la libertad, el individualismo y la ruptura con la tradición. Esto no quiere decir que todos los románticos piensen lo mismo; Ramón de Campoamor es el literato que más defendió la idea antirromántica de imitación o lo innecesario de la originalidad, hasta el punto de ser acusado de plagio tras el estreno de *Así se escribe la Historia* (1875). El poeta asturiano sintetiza: ~~un~~ poeta para ser bueno no necesita ni ser original siquiera”, defendiendo el patrimonio común de la tradición literaria, ~~en~~ literatura no hay plagio”, ~~o~~ se copia o se imita”, y la imitación de diversos modelos, ~~soy~~ una abeja literaria”, ~~a~~ falta de pensamientos propios, tomo los ajenos” para superarlos ~~si~~ en la literatura es malo robar, es meritorio robar y matar”.⁵⁸

Entre estos extremos resaltamos una voz moderada, un poeta del siglo XX, T. S. Eliot -el gran metafísico inglés que nuestro antequerano conoció y visitó en Inglaterra cuando realizaba su tesis sobre la relación entre los poetas metafísicos ingleses y la literatura española de los Siglos de Oro. Eliot afirma: ~~No~~ poet, no artist of any art, has his complete meaning alone”.⁵⁹ Es decir, la producción literaria de cualquier poeta o artista tiene que ver con la de los otros. Según él, la experiencia del autor es el resultado y el fruto tanto de su educación como del conocimiento y trabajo de los predecesores, sin hacer caso omiso de su talento personal. Este pensamiento consolida hasta cierta medida la continuidad cultural basada sobre abrir los ojos a la tradición. Pero es de advertir que ello no consiste en seguir los pasos de los antepasados e imitarlos ciegamente; el término ~~tradición~~” implica tener un sentido histórico que no consiste en percibir lo pasado solamente, sino también en percibir la presencia de este pasado en el tiempo actual. El autor no tiene por qué escribir dentro de los límites de su generación, pero tiene que sentir que toda la literatura europea desde Homero y toda la literatura de su país coexisten simultáneamente. Este sentido significa la intemporalidad y temporalidad al mismo tiempo.⁶⁰ Con otras palabras, la intemporalidad referida por el poeta inglés reside en empaparse del espíritu de todo el pasado, mientras que la

⁵⁸ Ramón de Campoamor, *Antología poética*, Víctor Montolí (ed.), , Madrid, Cátedra, ³ 2008, p. 79. Ver también Vicente Gaos, —Originalidad e imitación” en *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, ²1969, pp. 71-81.

⁵⁹ T. S. Eliot, ~~T~~radition and individual talent”, *The sacred wood*, London, Methuen & Co Ltd, 1974, p.49.

⁶⁰ Véase T. S. Eliot, *loc. cit.*, pp. 47-59.

temporalidad alude al cierto tiempo actual en el cual se perciben las influencias de la tradición.

Antonio Muñoz Molina expone esta misma idea de Eliot, defendida también por el escritor americano Harold Bloom quien ve que el escritor progresa leyendo infielmente a sus maestros. Uno lee por gusto, pero también buscando, de manera intuitiva, muchas veces, instrumentos que le permiten contar su visión del mundo.⁶¹ Se trata, pues, de una recepción intuitiva del mensaje y que por su papel se ve reflejada en la nueva obra.

Y como ejemplo del equilibrio que ofrecen los autores en diferentes épocas respecto a la tradición y los límites de adaptarlo y renovarlo, tenemos el caso del escritor áureo Fernando de Herrera, quien pertenece a una época que generalmente se apega a la tradición, organiza e intercala lo presente y lo pasado poniéndose así a la vanguardia de sus contemporáneos. Creó el poeta sevillano un nuevo estilo y una nueva técnica literaria porque empleaba de una manera original lo que consideraba valioso en los clásicos (Aristóteles, Quintiliano), y lo complementaba con el saber de su época.⁶² Esta también es la idea que Eliot corrobora.

En el caso de Muñoz Rojas vemos que es defensor de la idea de continuidad, no solo en lo que se refiere a lo literario, sino también en otros aspectos de la cultura. Así, pues, nuestro antequerano señala, en respuesta a una pregunta de Álvaro García –cuando le preguntó sobre la vida en Málaga en sus años de juventud- que no le gustaba la discontinuidad, cortar con lo anterior. La continuidad es casi siempre fecunda. Sin venir de algo, sin raíces, no hay fecundidad posible.⁶³ Entonces, el hombre no debe cortar con sus raíces, su tradición –según nuestro poeta.⁶⁴

En cuanto a lo relacionado con la creación literaria, también Muñoz Rojas expone la idea de continuidad y originalidad: ~~un~~ poeta no es más que una voz personal y continuada, articulada en su propio vivir y sentir, de tantas voces como le resuenan

⁶¹ Antonio Muñoz Molina, *Destierro y destiempo: Dos discursos de ingreso en la Academia*, Valencia, Pretextos, 2004, p. 69.

⁶² José Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976, p. 79.

⁶³ Álvaro García, “Entrevista José Antonio Muñoz Rojas”, *Sur*, (Al día, cultura), domingo 14 de septiembre, 1997, p. 81.

⁶⁴ A este respecto es de señalar que *Las cosas del campo* está considerado por la crítica contemporánea como obra destacada, no solo en la trayectoria literaria de Muñoz Rojas sino también en el *continuum* de la tradición literaria que tiene como tema central la Naturaleza, como apunta Juan Luis Hernández Mirón, “*Las cosas del campo* de José Antonio Muñoz Rojas”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Vol. 28, Nº 2, 2012, pp.447-448.

dentro y a las que da vida con la suya propia”.⁶⁵ Este ideal que tenía Muñoz Rojas coincide con el de su admirado T. S. Eliot, un concepto que implica una conciencia del pasado y del presente. Por eso, Andrés Trapiello destaca como característica de su obra la “lealtad al pasado y la tradición; lealtad al presente y afirmación del futuro”.⁶⁶ El crítico puso como ejemplo *Las cosas del campo*: “Todas ellas son cosas con alma, es decir, a su manera, fieles también a su fe, leales a su historia y su pasado, consecuentes con su poesía”.⁶⁷

Es de añadir que Aquilino Duque Gimeno⁶⁸ en un artículo publicado con motivo del homenaje a Muñoz Rojas, se refirió al tema de la tradición. El poeta antequerano tenía conciencia, desde su estancia en Inglaterra, de que hay dos nociones contradictorias, la primera es la historia como continuidad y tradición, y la segunda es la historia como ruptura incesante. En Inglaterra precisamente se había dicho que la educación de un niño da comienzo cien años antes de su nacimiento. Es decir, se adaptaba el primer concepto de la historia. De sobra sabía Muñoz Rojas que la suya databa de varias generaciones. El crítico, tal como Dámaso Alonso en su referencia a lo clásico en *Las cosas del campo*, habla de esta obra maestra de nuestro autor para resaltar el triunfo de la tradición sobre la revolución que, a la expresión de Aquilino Duque, hizo posible que en España se mantuviera una nobleza de la tierra, una aristocracia del campo capaz de labrar una herriza y guardar con amor un libro viejo.⁶⁹

Casi todos los estudiosos de la obra del antequerano coinciden en la existencia de muchos elementos tradicionales en su obra tanto al nivel temático como al estilístico.

⁶⁵ José Antonio Muñoz Rojas, “La poesía de Fernando Ortiz.” *El Correo de Andalucía*, 20 de mayo de 1994, Suplemento cultural “La mirada”, p. 33. Citado por Antonio M. Sánchez, “Tiempo, Tradición y Ciudad en la poesía de Fernando Ortiz”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/f_ortiz.html.

⁶⁶ Andrés Trapiello, “Pórtico para José Antonio Muñoz Rojas”, *El Correo de Andalucía*, “La mirada”, suplemento de “Cultura”, 85, 31 mayo 1996, p. 31.

⁶⁷ Andrés Trapiello, *loc. cit.*

⁶⁸ Muñoz Rojas escribió sobre Aquilino Duque en “Este Aquilino”, *Antequerana, norte de mi pluma*, pp. 103-104.

⁶⁹ Aquilino Duque Gimeno, “Las rosas como son”, en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, (Homenaje al poeta José Antonio Muñoz Rojas), 38, 2010, p. 229. Disponible en URL www.institucional.us.es/revistas/rasbl/38/art_20.pdf. [Consultado en 15-12-2014].

1.1.3. El arraigo y desarraigo en la religión

Aquí no nos referimos al concepto del arraigo o desarraigo desde el punto de vista territorial, sino ideológico. Entendemos el arraigo religioso como quedarse en armonía con los principios de la religión abrazada por el individuo. Defender la imagen convencional de Dios representa aquí un arraigo religioso (su presencia- justicia-enaltecimiento de la deidad, etc.). Atacar y poner dudas sobre esa imagen es un desarraigo (humanización de dios- la idea de un dios inmenso devastador). Con el desarraigo religioso no nos referimos al acto de dejar totalmente a la religión o extraerla de raíz, sino que lo entendemos como un estado de duda, vacío, y ruptura con una actitud precedente (las preguntas, la atribución de lo duro de naturaleza a él son formas del desarraigo religioso).

Ciertamente, como alude Ernestina de Champourcin, ~~si~~ nuestro Juan de la Cruz ha dicho que La fe es un hábito del alma, cierto y oscuro, es lógico que esa oscuridad que a veces invade las almas produzca en ocasiones protestas y también afirmaciones casi negativas”.⁷⁰ Estos estados de oscuridad del alma los llamamos desarraigo. En este sentido, es como Fray Luis de León que, según la descripción de Dámaso Alonso, era ~~enraizadamente~~” cristiano a pesar de sus momentos de imprecación y queja. El poeta místico no ha ascendido a la contemplación solo por una vía intelectual:

Era totalmente, profundamente cristiano. El poeta que canta a todos los santos, que invoca con conmovedora fe nacional a Santiago, que reprocha con inocente ternura a Cristo, en la Ascensión, que se embriaga sabrosamente en los *Nombres de Cristo*, que desde la cárcel cruel dirige su desgarradora imprecación de auxilio a la Virgen, como niño a la madre, con ternura de niño abandonado a la madre tutelar, era un espíritu totalmente, enraizadamente cristiano”.⁷¹

A este respecto, el desarraigo no supone una negación total del estado de la fe, o del arraigo religioso. El caso de Muñoz Rojas lo demuestra, pues, se trata de un poeta que cree en Dios y en su presencia, sin embargo, pasó por muchos momentos de perplejidad.

⁷⁰ Ernestina de Champourcin (introducción), *Dios en la poesía actual: selección de poemas españoles e hispanoamericanos*, ³1976, Madrid, EDICA, P. 7.

⁷¹ Dámaso Alonso, *Poesía española, Ensayos de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1993, pp.191-92.

Para entender la relación entre el arraigo y desarraigo con la religión acudimos al filósofo español Javier Zubiri que expone que la religión es componente constitutivo del ser humano; el hombre por naturaleza está ligado y atado por una fuerza, fuente de vida tan necesaria para su existencia. La deidad es el fundamento y la raíz de cada ser humano:

El hombre al existir no sólo se encuentra con cosas que —~~ha~~” y con las que tiene que hacerse, sino que se encuentra con esto que le fuerza, en el sentido de ligarlo a la vida y de darle fuerzas para realizarse, que le ata y le impulsa a la vez, que previamente le hace ser quien es ya. El hombre, realidad personal, tiene que realizarse en una existencia que le está enviada por lo que su vida es *misión*. Obligado a existir, existe religado a un fundamento —raíz y apoyo— que le lleva a vivir —*eon*”, lo que implica la religión no como una propiedad añadida sino como el constitutivo por el que sentimos un *fundamento* para ser, lo que implica quien liga: Dios, al que estamos ligados en todo nuestro ser.⁷²

Partiendo de esta visión, se puede considerar la religión —sea cual sea su naturaleza— como la más alta de las incitaciones humanas, tal como la considera Alfonso Canales, amigo y compañero de nuestro poeta, en *A quien conmigo va*.⁷³ El hombre encuentra en ella la ribera salvadora y su sentimiento de arraigo o desarraigo está vinculado en gran medida con su grado de fe y conocimiento del Creador.

Nombrar a Dios en la poesía no es una causa suficiente para clasificarla como religiosa, pues hay una poesía sacra, confesional o devota que no lleva el acento de la poesía —religiosa” propiamente dicha. El propio Muñoz Rojas en su ensayo —Pedro Espinosa, amigo personal”, publicado en *Ensayos anglo-andaluces*, distingue dos tipos de poesía: la sacra y la de puro sentimiento religioso interior. Según él, las colecciones de los siglos XVI y XVII encuadran una gran cantidad de poesía bajo la denominación de religiosa; pero —una cosa es el asunto y otra el acento”.⁷⁴ La poesía religiosa propiamente dicha —es la expresión poética del pasmo que conlleva una actitud religiosa y es el fruto de un recogimiento interior”.⁷⁵ Esta distinción la advierte también Leopoldo de Luis en su *Antología de poesía religiosa*. Pues, según su planteamiento, lo religioso ha empapado la vida de los pueblos durante siglos, pero el sentimiento

⁷² Ceferino Martínez Santamarta, *El hombre y Dios en Javier Zubiri*, Salamanca, Universidad, 1981, pp. 47-48.

⁷³ Alfonso Canales, *Lo dicho*, Antonio A. Gómez Yebra (Prólogo), Málaga, Universidad, 2005, p. 16.

⁷⁴ Muñoz Rojas, *Ensayos anglo-andaluces*, p.26.

⁷⁵ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p. 27.

religioso es lo que da carácter a la poesía: —a mi juicio, hay dos clases, en líneas generales, de poesía religiosa: la que responde a un sentimiento interior, existencial, y la que maneja asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas”.⁷⁶

Esto se aplica a poetas como Pedro Espinosa, mientras que son contados los poetas verdaderamente religiosos, según el juicio de nuestro antequerano. La poesía de los místicos, entonces, es la mejor expresión de la poesía religiosa. A este respecto, el comentario hecho por José Antonio Muñoz Rojas sobre un verso de su paisano Espinosa, nos explica el verdadero sentido de esta poesía: nos referimos al verso —¿Quién te enseñó el perfil de la azucena?”. La reacción sincera ante el toque divino dio lugar a un verso desnudo, simple y expresivo El antequerano juzga:

El perfil, es decir, su línea, lo más puro en algo que tanta pureza encierra y significa. El lenguaje se ha desnudado. No recurre a antítesis, metáforas, artificios retóricos. En una simple, temblorosa, humildísima interrogación ha encerrado todo el temblor de la verdadera poesía religiosa. La pregunta por otra parte es la de un dibujante exquisito, que conoce su oficio, que sabe los problemas que entraña eso que parece tan sencillo, dibujar un perfil, y que el creador resuelve con un solo toque.⁷⁷

Esto es lo que significa, para nuestro poeta, una poesía religiosa, que no se basa en metáforas y recursos complicados, se trata, pues, de poética cuya columna vertebral es el sentimiento, el acento. Asimismo, el poeta antequerano aclara en una entrevista con Álvaro García: —En España ha existido una gran poesía sacra. El acento puramente religioso no se da mucho en la poesía española, salvo en la mística, que es otra cosa. Pero una poesía como la de Herbert, que es religiosa y no mística, se da en España en contados casos, Espinosa, Fray Luis. Lo español es un tono mayor, no susurrante”.⁷⁸

Ahora bien, defendemos la inclusión de diversos versos de Muñoz Rojas en el seno de la poesía religiosa porque Dios, ante todo, está expresado por el poeta como base y centro del Universo, a pesar de quejarse de su ausencia en algunos casos. La duda o perplejidad perturban el alma y dejan al hombre inconsolablemente desarraigado.

⁷⁶ Leopoldo de Luis (edición e introducción), *Poesía religiosa: Antología (1939-1964)*. Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969, p.15.

⁷⁷ Muñoz Rojas, *Ensayos anglo-andaluces*, pp.28-29.

⁷⁸ Álvaro García (edición e introducción), *Pararnos y mirar: Traducción de poesía inglesa por José Antonio Muñoz Rojas*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, N° 19, 2009, p. 40.

Es de subrayar que los estados de angustia y sospecha son indicios de una persona que siente la fuerza divina. Por eso, nos parece certera y lógica la paradoja que expone Dámaso Alonso a este respecto en su artículo “La poesía arraigada y poesía desarraigada” a la hora de tratar el desarraigo de Blas Otero: “Todos los temas de Otero se enlazan, se reducen a unidad: esa lucha con Dios no es sino representación concreta del más terrible amor, amor insatisfecho, pues la unión permanente con la Divinidad solo es posible tras la muerte”.⁷⁹ Es el mismo amor insatisfecho que dejó su huella en muchos escritores de “acendarada catolicidad” –a la expresión de Alonso, como San Juan de la Cruz o Gerald Manley Hopkins.⁸⁰ Lo que señala Herbert, otro metafísico cuya obra conoció nuestro poeta, confiesa el poeta inglés que sus poemas eran: “a picture of the many spiritual conflict that have past between God and my Soul, before I could subject mine to the will of Jesus my Master, in whose service I have now found perfect freedom”.⁸¹ Su desarraigo religioso lo condujo después a encontrar el asilo buscado.⁸²

1.2. EL ARRAIGO Y EL DESARRAIGO EN LA POESÍA DE POSGUERRA

Será pertinente antes de empezar este apartado delimitar el término de “posguerra” que vamos a emplear con frecuencia. El período de posguerra española es relativamente largo, pues, se prolonga hasta el año 1975. Fanny Rubio en su introducción a *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)* defiende la permanencia del término hasta tal año, subrayando la opinión de Joan Fuster, según la cual hay algunos determinados y muy sólidos factores de continuidad que permiten mantener la etiqueta hasta el 1975 sin

⁷⁹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 316.

⁸⁰ Sobre G. M. Hopkins escribió “Gerard Manley Hopkins, sacerdote y poeta”, *Escorial*, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre 36, 1943, pp. 113-116.. “En el centenario de Gerard Manley Hopkins, S. J.: (1844-1899)”, Madrid, *Razón y Fe*, 574, 1945, pp. 569-574. “Gerard Manley Hopkins”, Madrid, *Cruz y Raya*, 34, Ene-1936, pp. 105-118.

⁸¹ *Apud* Muñoz Rojas, *Ensayos Anglo-andaluces*, *op.cit.*, p.138.

⁸² Esta distinción se advierte también por Leopoldo de Luis en su *Antología de poesía religiosa*. Pues, según su planteamiento, lo religioso ha empapado la vida de los pueblos durante siglos. Son muchos los aspectos de la poesía religiosa como la mística, ascética, la inspirada en temas piadosos y de advocación hagiográfica...etc. De acuerdo con lo expuesto por nuestro antequerano, el poeta y crítico opina: “a mi juicio, hay dos clases, en líneas generales, de poesía religiosa: la que responde a un sentimiento interior, existencial, y la que maneja asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas”. Leopoldo de Luis, *op.cit.*, 15.

el menor riesgo de traicionar su sentido profundo.⁸³ Hablando sobre la poesía, se pueden distinguir diversas etapas de su desarrollo, pues, “la poesía española de posguerra acusa rasgos bastante heterogéneos”.⁸⁴ Pero a pesar de esta diversidad se advierten “fijaciones estructurales íntimamente vinculadas a condicionantes extrapoéticos que limitan la dinámica creadora”.⁸⁵ Se trata, entonces, de elementos extraliterarios comunes que crean esta unidad y permiten referirnos a la poesía de los años cuarenta y a la de los años setenta y sesenta como de “posguerra”.

A modo de introducción, señalamos aquella etapa, muy fructífera histórica y literariamente, fue muy estudiada y analizada desde diversas perspectivas y posiciones críticas,⁸⁶ la actividad literaria era casi interrumpida durante aquellos años, no eran pocas las tendencias y movimientos literarios que nacieron y agonizaron en el seno de la dilatada posguerra.⁸⁷ Asimismo, se trata de una etapa muy difícil, los inmediatamente años posteriores de la guerra eran sombríos a nivel cultural y social: “sin reservas de oro, sin riqueza agropecuaria, castigada por años de sequía (de 1943 a 1951), aislada de Europa por la guerra mundial, el país se impone la reconstrucción autárquica”.⁸⁸ Por otro lado, la censura y el aislamiento de la vida cultural influyeron sobre el ambiente

⁸³ Joan Fuster, *Cuadernos para el diálogo*, Número extraordinario dedicado a “treinta años de cultura española” (1939-1969). *Apud.* Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, p.8.

⁸⁴ José M. González, *Poesía española de posguerra: Celaya, Otero, Hierro (1950-1960)*, Madrid, EdI-6, 1982, p.1.

⁸⁵ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, p.8.

⁸⁶ Tal vez los más relevantes son los estudios de Max Aub, *Escritos sobre el exilio*, Sevilla, Renacimiento, 2008; Félix Grande(ed.), *poesía 1945-1969*, Barcelona, Edhasa, 1970; García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987; Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*; Carlos Bousoño, *Antología poética (1945-1973)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976.

⁸⁷ Los años inmediatamente posteriores a la guerra civil (1939-1951) no difieren mucho de sus antecedentes. Alfonso Canales, amigo de nuestro poeta, en un texto titulado “El maestro” trata sobre su relación con Muñoz Rojas y hace una referencia a los años cuarenta señalando: “Crían los años cuarenta. Ya saben ustedes: los años etiquetados con aquello de “la pertinaz sequía, la herencia nefanda del siglo diecinueve y la conjura internacional”; los años de “por el Imperio hacia Dios” (pero menos), de los coches con la barquillera humeante del gasógeno, de los cupos de harina de maquila; los años en los que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas publicaba libros sobre el elefante e Isabel la Católica, sobre el rinoceronte y el Concilio de Trento”, *El Mundo* de Málaga, suplemento “Papeles de la Ciudad del Paraíso”, 30 de abril de 2009. Disponible en http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/29/andalucia_malaga/1254213486.html [Consultado en 04/04/2015].

⁸⁸ José M. González, *op.cit.*, p. 3.

literario de aquel tiempo.⁸⁹ En lo literario, predominaba el garcilasismo y el existencialismo.

No obstante, la atmósfera dentro de España percibió un cambio por los años cincuenta, tanto en la política como en la cultura. Era el momento adecuado para hablar sobre la generación del medio siglo que engloba a los poetas nacidos alrededor de los años 1925-1929 que formarían parte de la escena literaria española de posguerra.

A mediados de los años sesenta, tiempo de plena madurez de los poetas de la generación del 50, vio la luz la antología de José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, y la de Leopoldo de Luis, *Poesía social: Antología*, que encerraron la época, según el planteamiento de José Paulino Ayuso.⁹⁰ Pero José María Castellet volvió con una nueva antología titulada *Nueve novísimos* (1970); se trata de una nueva generación poética formada por poetas como Pere Gimferrer (1945), Guillermo Carnero (1947), M. Vázquez Montalbán, entre otros.

José M. González⁹¹ acertó en su exposición cronológica de las diferentes etapas de la poesía de posguerra, presentando un planteamiento general que cuenta con muchas excepciones y grupos disidentes. Lo señalamos porque se refiere a dos hechos literarios muy significativos al hablar sobre el arraigo y desarraigo: la aparición del garcilasismo y la de *Hijos de la ira*, *Sombra del paraíso*, *Espadaña* ... etc. He aquí su propuesta:

1. 1939-1943: generación del 36, literatura oficial, garcilasismo.
2. 1944-1950: *Hijos de la ira*, *Sombra del paraíso*, *Espadaña*, tendencias de vanguardia y otras.
3. 1951-1954: Poetas de la *Antología consultada* y grupos contemporáneos.
4. 1955- 1960: Segunda promoción de posguerra.

El crítico, así, relaciona la generación del 36 con el garcilasismo, que nosotros vinculamos con el arraigo; mientras que la etapa posterior, hasta 1950 se identifica, para nosotros, al desarraigo.

En cuanto a la valoración de aquella época, algunos críticos ven que: «el período de la posguerra en España no ha producido una literatura que ni remotamente pueda compararse a la calidad de las mejores obras de los años veinte y treinta».⁹² Asimismo,

⁸⁹ Sobre la situación cultural, económica y política de posguerra, ver, por ejemplo, Fernando Vizcaino Casas, *La España de posguerra 1939-1953*, Barcelona, Planeta, 1978.

⁹⁰ José Paulino Ayuso, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983, p.27.

⁹¹ José M. González, *op.cit.*, p. 13.

⁹² G.G Brown, *Historia de la literatura española* 6/1: *El siglo XX*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona, Ariel, 1982, p. 236.

J. Paulino Ayuso opina que ~~la~~ guerra civil devastó también el campo de la poesía”.⁹³ Es verdad que el camino de los llamados ~~poetas del 36~~ empezó antes de la guerra, pero el estallido de la misma supuso una ruptura del itinerario literario de estos. Como consecuencia de los horrores y persecuciones de la guerra muchos poetas e intelectuales españoles dejaron su patria, su tierra y el medio en que crecieron. No es de extrañar, entonces, que tal acontecimiento influyera sobre la producción y trayectoria literarias de los exiliados y sobre el panorama poético en total, como describe José Luis Cano: ~~La~~ densidad de la emigración poética que siguió a la guerra del 36, junto a los dolorosos huecos abiertos por la muerte, nos obligaban en abril de 1939 a ser poco optimistas en cuanto al inmediato futuro de nuestra poesía del lado acá del Atlántico”.⁹⁴

Por contra, Carlos Bousoño defiende la importancia histórica de la producción literaria de esa etapa, no solo por los factores circunstanciales, sino también por su valor artístico: ~~La~~ categoría de una obra poética es siempre una delicada suma donde entra, como ingrediente no desdeñable, la significación que suponga en la transformación evolutiva de la Historia”.⁹⁵ Aplicándolo a esta poesía de posguerra encontramos que ~~la~~ casualidad hizo que entrase al ejercicio de la literatura en el instante mismo en que iba a dar comienzo una nueva época”.⁹⁶ Además, en aquella época se leía y publicaba la poesía con asiduidad; basta con observar el notable florecimiento de las revistas literarias de la época.⁹⁷

1.2.1. Notas previas a la teoría de Dámaso Alonso sobre la poesía arraigada y desarraigada de posguerra

El panorama poético español de los años veinte y treinta del siglo xx nos proporciona algunos datos importantes a la hora de exponer el concepto que Dámaso Alonso

⁹³ J. Paulino Ayuso, *La poesía en el siglo xx...* 1983, p. 14.

⁹⁴ José Luis Cano, *Poesía española contemporánea, generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.8.

⁹⁵ Carlos Bousoño, ~~“Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea”~~, en *Teoría de la expresión poética, II*, Madrid, Gredos, 1985, pp.369-373.

⁹⁶ Carlos Bousoño, *loc.cit.*, p. 370.

⁹⁷ Así lo expresa Torrente Ballester: ~~“No~~ fueron, sin embargo, años inútiles. El ámbito de lectores de poesía se extendió incalculablemente; los más difíciles poetas del período anterior fueron entendidos, gustados y popularizados (si esto es posible en poesía). Ni Lorca, ni Alberti, ni ninguno de sus compañeros de promoción, hubiera soñado jamás con tal número de devotos. Revistas de poesía surgen en toda España: porque la *extensión* del gusto por la lírica no es un fenómeno madrileño, sino nacional”. *Panorama de la Literatura Española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 512.

defiende sobre los dos fenómenos de la poesía española de posguerra (el arraigo y desarraigo).

Destacamos primero que los años treinta del siglo pasado son muy significativos en la historia de la literatura española y esto se debe al amplio abanico de tendencias poéticas que aparecieron en su seno. Se puede tratar al menos de la coexistencia de tres promociones distintas: los maestros, como Unamuno, A. Machado y Juan Ramón Jiménez; los poetas del 27, ya en su faceta de gran madurez,⁹⁸ y los nuevos poetas que comienzan a publicar hacia 1935 ó 1936 como Luis Rosales, Gabriel Celaya y Miguel Hernández entre otros. Por eso Cernuda señala en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea* que precisamente en el año 1936 coexistían tres generaciones y que antes de esa fecha había comenzado a surgir una nueva generación formada por Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas y otros.⁹⁹ Durante estos años treinta e incluso en los años veinte aparecieron algunas tendencias que tienen que ver con el arraigo y el desarraigo por un lado, y con la creatividad de nuestro antequerano por otro. Enrique Baena sintetiza las líneas temáticas y formas expresivas de la literatura española contemporánea durante los años veinte y primeros de los treinta como sigue:¹⁰⁰

-Neopopulismo, con adopción de temas y formas tradicionales.

-Eclosión del surrealismo que en España se adapta a la tradición hispánica y se ve intensificado por el gongorismo.

-Triunfo de otros procedimientos y visiones auspiciados por las estéticas vanguardistas.

-Rehumanización y Neorromanticismo.

⁹⁸ Destacamos primero que hay dos periodos importantes en la caracterización de la corriente literaria de los poetas del 27. El primero de 1920 a 1927 y representa la integración de los miembros y la relativa conformidad sobre concepto de la poesía. El segundo período abarca de 1927 a 1936 cuando los vínculos se hicieron relajados y aparecieron nuevos conceptos sobre lo poético. Los poetas que habían llegado antes al arte literario, alcanzaron ya su plenitud como Lorca y Alberti, entre otros como dice —magnífico coro, donde cada voz tiene su timbre—. Dámaso Alonso, «Una generación poética», en *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 170-171.

⁹⁹ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 173.

¹⁰⁰ Enrique Baena, *Umbrales del imaginario*, p. 31.

1.2.1.1. El vanguardismo y el tradicionalismo de anteguerra (arraigo-desarraigo)

La adhesión a la tradición y la voluntad de renovación son actitudes diferentes que se advertían en la poesía de anteguerra y posguerra. Partimos de la exposición de Niall Binns sobre el sentimiento del desarraigo en la edad moderna, donde relaciona el vanguardismo con la implantación de este sentimiento. Para él, el desarraigo supone la aniquilación de la especificidad de los lugares, de los lenguajes, de la especificidad de las tradiciones. El crítico se refiere a los modernos señalando: «Al romper con sus raíces, reclamando su autonomía como seres libres, los modernos pudieron [...] desafiar y trascender los determinismos del lugar y de la tradición».¹⁰¹ Aplicando estas observaciones al vanguardismo de los años veinte, hallamos que esta tendencia tiene mucho que ver con el desarraigo. A este respecto Ballesta expone:

Los jóvenes podían hacer tabla rasa del pasado, partir del punto cero en su intento de construir la nueva Europa, su sociedad [...] Es cierto que en algunos países el lastre de la tradición se percibía con más insistencia que en otros, pero la atmósfera reinante en todas partes infundía en la juventud valor y ánimos para atreverse a todo. El horror de lo convencional y trillado les empujaba a la búsqueda ferviente de nuevos modos de expresión.¹⁰²

Ciertamente, la ruptura con la tradición muestra el deseo de empezar de nuevo y dejar al pasado. Los vanguardistas, tal como los modernos desarraigados, abrieron sus ojos a lo nuevo y dieron la espalda a lo tradicional. Al revés, el mantenimiento de la tradición representa un tipo del arraigo. Por eso, Dámaso Alonso juzga la literatura que salta las fronteras de la tradición como desarraigada, como se entiende de este comentario: «La generación de antes de 1936, aunque abierta a muchos influjos exteriores, está profundamente arraigada en la entraña nacional y literaria española; el complejo ultraísta se pone ropas hechas, y casi todas se han hecho fuera de casa».¹⁰³

D. Alonso señala que el ultraísmo no es movimiento nacional sino que de una procedencia o tierra no españolas. Muñoz Molina tiene otra perspectiva al referirse a los movimientos vanguardistas, pues, en su discurso de ingreso en la Real Academia

¹⁰¹ Niall Binns, *op.cit.*, p. 37.

¹⁰² Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 1.

¹⁰³ Dámaso Alonso, «Una generación poética», *Poetas españoles contemporáneos*, p. 163.

Española en 1996 subraya que la necesidad expresiva de dar cuenta del tiempo que el hombre vive hace que se buscara renovar la tradición, defendiendo que tradición y vanguardia no son posiciones adversas. Por eso, menciona el caso del vanguardismo de Max Aub que no implica acabar con la tradición: “una de las lecciones que pueden aprenderse de su obra es su doble búsqueda de lo mejor del pasado y de lo más valioso y más útil del presente”.¹⁰⁴

Ahora bien, señalamos dos actitudes literarias predominantes entre los poetas de la generación del 27 que tendrían sus efectos en la poesía posterior: las de Góngora y Garcilaso. El primero es un poeta barroco, culterano, y el segundo es un poeta renacentista, clasicista y horaciano. El año 1927, año en que se celebró el centenario de la muerte de Góngora, es muy significativo, pues los poetas se dividían en dos grupos, unos que fueron abiertos a las tendencias vanguardistas y otros que se adherían a la cultura clásica española, como señala Fanny Rubio en *Poesía española contemporánea*:

Góngora, para los primeros, y Garcilaso, para los segundos, fueron banderas que tomaron en la marcha de los acontecimientos un significado por sí solas. Sus simples nombres evocaban para quien los usara una toma de posición, una actitud llevada a terrenos extraliterarios. Renacimiento y barroco sonarán a materias irreconciliables durante algunos años.¹⁰⁵

La figura de Góngora era para la generación del 27 símbolo de una actitud estilística: “Góngora venía a favorecer el culto por la imagen, la ambición universal de nuestros anhelos de arte y el enorme intervalo que queríamos poner entre poesía y realidad”,¹⁰⁶ como apunta Dámaso Alonso. Estos poetas procuraban crear un espacio a través de la estética entre la reproducción directa de la realidad tal como es y la expresión poética.

Esta dualidad de tendencias representada por la exaltación de la figura de Garcilaso y Góngora: el nacionalismo y el vanguardismo tiene que ver, posteriormente, con la situación de la poesía durante los años cuarenta. Si empezamos con el tradicionalismo, señalamos que España de aquel entonces vivía un aislamiento nacional, el país se quedaba aislado dentro de sus fronteras nacionales y no sabía lo que pasaba por el mundo exterior. Por eso, los poetas españoles permanecieron alejados de las corrientes europeas y, a la vez, sufrían la censura y opresión política dentro del país. Este estado se vio reflejado en la literatura de aquella época, pues, según Rafael Calvo Serer, lo más

¹⁰⁴ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, p.68.

¹⁰⁵ Fanny Rubio y José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesía española ...* p. 26.

¹⁰⁶ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 170.

importante era guardar la tradición nacional española y la tradición cristiana. Asimismo, se podía imitar lo positivo de la cultura moderna. Los escritores de la Falange defendían la apertura a las extranjeras corrientes culturales. Por eso, los primeros años de la posguerra transcurrieron entre el nacionalismo y el aperturismo.¹⁰⁷ En el mismo contexto el novelista y editor Carlos Barral, defiende que la causa profunda del regreso de la poesía española de la inmediata posguerra a fórmulas estilísticas puramente imitativas de los clásicos del Renacimiento y del Barroco fue: ~~la~~ más o menos consciente voluntad de mantenerse en la inocuidad temática, causa a la que seguramente ayudaría la exaltación del nacionalismo y de los polvorientos valores tradicionales.”¹⁰⁸

1.2.1.2. Rehumanización y neorromanticismo

La Rehumanización y la exaltación de una sentimentalidad neorromántica durante los años treinta tienen mucho que ver con el desarraigo existencial. Muy temprano, Dámaso Alonso se refiere a una etapa en la poesía española del 27 comenzada por *Pasión de la tierra* y *Sobre los ángeles* de Alberti, escritos entre 1928 y 1929 y la describe como ~~tr~~ascendente, humana y apasionada”, señalando: ~~Noté~~ cómo los poetas entonces jóvenes, tachados de po~~o~~ humanos, habían ido volviendo los ojos hacia temas de la más radical humanidad, y habían pasado en pocos años de la mesura y contención al más desbordado apasionamiento”.¹⁰⁹ Este cambio de rumbo, esta sensibilidad nueva e inserción de lo humano se relacionan sin duda con otras actitudes posteriores de los poetas del 36. El crítico y poeta del 27 relaciona esta tendencia rehumanizadora -reemplazada por otra neorromántica humana con la poesía posterior- señalando: ~~Atribuía~~ ahí a un mismo impulso central direcciones aparentemente muy distintas: hacia la ternura, hacia la pasión, hacia el grito acre, hacia el vaticinio. Quien estudie los años posteriores verá cómo el movimiento no cesó, sino que precisamente se intensificó después de la sacudida trágica de 1936 a 1939”.¹¹⁰ Ciertamente, la ~~re~~humanización” es

¹⁰⁷ Rafael Calvo Serer, *España sin problema*, M., Rialp, 1949, p. 183. *Apud.* Fanny Rubio y José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesí esp ñol ...* p. 24.

¹⁰⁸ *Apud.* Rafael Cordero Avilés, “Una reflexión teórica desde la poesía”, *Textualidad y complejidad: teorías críticas contemporáneas*, Departamento de Lengua y Literatura, Facultad de Ciencias de la información, Universidad Complutense, Madrid, febrero de 2011. Disponible en <http://elsiglodelacienciaviva.blogspot.com.es/2012/06/la-estilistica-de-damaso-alonso.html>. [consultado 13/05/2014].

¹⁰⁹ Dámaso Alonso, “Una generación poética”, p. 173.

¹¹⁰ Dámaso Alonso, *loc.cit.*, 174.

la característica indiscutible de la poesía de posguerra que surgió como prolongación de esa revuelta rehumanizadora, frente al emblema puesto de la primera mitad de los años veinte de que el ~~p~~oeta empieza donde el hombre acaba”.¹¹¹

Se trata, pues, de un cambio esencial que implica el tránsito de lo deshumano y puro hacia lo humano, íntimo y real. Era el momento de la aparición de una poesía impura y sentimental. Juan Cano Ballesta describe ese cambio de rumbo observado en la actitud de los poetas hacia el mundo exterior: ~~De~~ la contemplación asombrada de los objetos exteriores se orientó la poesía hacia las pasiones y angustias del yo y su contorno humano. Del miedo a la efusión sentimental se llega a una lírica que tiende metódicamente a acentuar lo emotivo y personal”.¹¹² La poesía de posguerra es un espejo de estas nuevas ideas y conceptos sobre la poesía impura y auténtica como bien acentúa G. G. Brown al explicar que los poetas españoles de la posguerra tenían conciencia de que no eran los guardianes de ninguna verdad esotérica, sino hombres y mujeres cualesquiera, y por lo tanto han de hablar de experiencias comunes, colectivas en términos claros y explícitos que los demás hombres pueden comprender.¹¹³

Podemos entender la expresión sincera de las preocupaciones existencialistas del poeta dentro de la libertad expresiva, humanización y el sentimentalismo de la poesía neorromántica.

1.2.2. El concepto de Dámaso Alonso sobre el arraigo y desarraigo

La teoría de Dámaso Alonso sobre el arraigo y desarraigo viene marcada por un marco histórico y circunstancias determinadas. Los dos términos ~~arraigo~~” y ~~desarraigo~~” tienen sentidos múltiples dentro la visión del filólogo madrileño. En 1949 este publicó un artículo en *Cuadernos Hispanoamericanos*¹¹⁴ sobre ~~la~~ poesía

¹¹¹ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tomo II, ⁵1962, p. 371. Citado por Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, p. 25. Dámaso Alonso describe esta tendencia deshumanizada a la que la generación del 27 abrió sus ojos: ~~salió~~ a la vida (1920-1927) como llena de pudores, con limitación de temas, como con miedo a expresar la pasión, con un sacro horror a lo demasiado humano, con muchas preocupaciones técnicas, con mucho miedo a las impurezas, desdén de lo sentimental”. Dámaso Alonso, ~~Una~~ generación poética”, p. 175.

¹¹² Juan Cano Ballesta, *op.cit.*, p. 261.

¹¹³ G. G. Brown, *op. cit.*, p. 230.

¹¹⁴ Dámaso Alonso, ~~Poesía~~ arraigada” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Nº 9, mayo-junio, 1949, pp. 691- 709.

arraigada” de Leopoldo Panero.¹¹⁵ El estudio versa sobre tres temas esenciales recurrentes en la poesía del poeta de Astorga que son el amor de la tierra, la familia, la religión, analizando también la técnica literaria empleada por él. Tres años después, en 1952, apareció la primera edición de su importante libro *Poetas españoles contemporáneos* donde amplió el sentido de la poesía arraigada y desarraigada.¹¹⁶

La entrada correspondiente en el *Diccionario de términos literarios*, se remonta a dicho escritor para definir la “poesía arraigada” como: “Denominación que aplicó Dámaso Alonso a la poesía que en posguerra cultivan un conjunto de escritores agrupados en torno a la revista *Gracilso*”.¹¹⁷ Se cede la palabra al propio Dámaso Alonso para explicar el concepto de “poesía arraigada”:

El panorama poético español actual nos ofrece unas cuantas imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre: todo lo llamaré poesía arraigada. Es bien curioso que en nuestros tristísimos años hayan venido a coincidir, en España, unas cuantas voces poéticas todas con fe en algo, con una alegría, ya jubilosa, ya melancólica, con una luminosa y reglada creencia en la organización de la realidad contingente. Digo —~~han~~ han venido a coincidir”, porque esas voces no pueden ser más distintas; y también lo son los tiempos y las procedencias.¹¹⁸

Paralelamente, los poetas desarraigados¹¹⁹ a cuya nómina pertenece el mismo crítico del 27 y autor de *Hijos de la ira*, son descritos pormenorizadamente:

Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como nosotros mismos: monstruos entre monstruos, o nos hemos visto cadáveres entre otros millones de cadáveres vivientes, pudriéndonos todos, inmenso montón, para mantillo de no sabemos qué extrañas flores, o hemos contemplado el fin de este mundo, planeta ya desierto en el que el odio y la injusticia,

¹¹⁵ Ocupa también una parte de Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 315-338; y la introducción a la *Poesía 1932-1960* de Leopoldo Panero, Madrid, Ediciones Cultura hispánica, 1963, pp. 9- 43.

¹¹⁶ Dámaso Alonso, “Poesía arraigada y poesía desarraigada”, pp. 345-358.

¹¹⁷ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2002, p. 646.

¹¹⁸ Dámaso Alonso, “Poesía arraigada y poesía desarraigada”, p. 345.

¹¹⁹ Como Blas de Otero, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, José Hierro, José Luis Hidalgo, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, entre otros.

monstruosas raíces invasoras, habrán ahogado, habrán extinguido todo amor, es decir, toda vida. Y hemos gemido largamente en la noche. Y no sabíamos hacia dónde vocear.

Yo gemía así. Y el contraste con toda poesía arraigada es violentísimo. Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial en todo hombre, y la peculiar de esos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis? Sí; el fenómeno se ha producido en todas partes, allí donde un hombre se siente solidario del desnorte, de la desolación universal. Mi voz era sólo una entre muchas de fuera y dentro de España, coincidentes todas en un inmenso desconsuelo, en una búsqueda frenética: de centro o de amarre. ¡Cuántos poetas españoles han sentido esta llamada!¹²⁰

Esta dicotomía provocó diferentes posturas críticas respecto a su relación con el panorama poético de posguerra.¹²¹ La época intencionada al referirse al “panorama poético español actual”, y a “nuestros tristísimos años” es la época de los años cuarenta. De hecho, no se puede negar el efecto de la guerra civil y la mundial sobre el desarrollo de estas dos tendencias en la poesía de aquel momento. En “Una generación poética”, Dámaso Alonso declara: “Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española”.¹²² Víctor García de la Concha comentó esta visión del poeta del 27 destacando que los años treinta suponían una difícil situación social, la guerra civil y después la mundial que agravó la base de la angustia. Como consecuencia de esa horrible situación, “el hombre se ve abocado a afirmarlo, cuestionarlo o negarlo todo”.¹²³ En los primeros años cincuenta, fecha de la aparición del libro *Poetas españoles contemporáneos*, el maestro advierte que en la década de los cuarenta aparecieron algunos poetas- entre otros que reflexionan en su obra sobre la condición existencial del hombre- que logran constituir “unas cuantas imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre” y hacen de ese modo “poesía arraigada”.¹²⁴ Entonces, el elemento histórico es muy considerable en la interpretación de la visión de Alonso, según García de la Concha.

¹²⁰ Dámaso Alonso, *loc. cit.*, p. 349.

¹²¹ Ya como afirma Luis Cernuda que el cambio de la expresión poética no depende del capricho del poeta, sino del carácter de la época en que le haya tocado vivir. El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes, sino todo lo contrario. Luis Cernuda, *op.cit.*, p. 10

¹²² Dámaso Alonso, “Una generación poética”, p. 157.

¹²³ Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975, II*, p. 487.

¹²⁴ Víctor García de la Concha, *loc. cit.*, pp. 487-488.

Bien al contrario, Elias L. Rivers no ve en esa exposición del poeta del 27 ninguna referencia cronológica respecto a la aparición del arraigo y del desarraigo. Para él, tanto el esteticismo de los garcilasistas arraigados como el ~~“vulgarismo”~~ de los desarraigados son reflejo de la diferencia eterna entre las dos direcciones, o entre los dos tipos de poeta: ~~“entre~~ Garcilaso y Fray Luis, por ejemplo, entre Góngora y Quevedo, entre Machado¹²⁵ y Unamuno, entre Valverde y Blas de Otero”.¹²⁶ En resumidas palabras, el crítico juzga que los poetas arraigados son los que tienen ~~“la~~ seguridad de una fe, sea en lo estético, o en la solidaridad humana o en el Dios cristiano”, mientras que los desarraigados ~~“son~~ los poetas de la búsqueda angustiada”.¹²⁷ Pero esta opinión no quiere negar o reducir la importancia de un hecho tremendo, responsable de un modo u otro de esa escena poética casi conflictiva.

José Paulino Ayuso, en su artículo *“Escrito a cada instante en su contexto”*, concede una especial atención a esta visión o teoría de Dámaso Alonso. Al mismo tiempo, subraya que la terminología ~~“poesía arraigada”~~ y ~~“poesía desarraigada”~~ ha llevado a una lectura extremista y polarizada de la obra de varios autores. El profesor discute el empleo de este término de una manera descriptiva general: ~~“Demasiado poco~~ [el estudio de Panero, Muñoz Rojas y Valverde] para constituir una referencia generalizable, basada en algo común sobre las diferencias: poetas [...] a quienes una fe (aunque en cada uno de los cuatro sea una fe distinta) les centra y ordena el mundo”.¹²⁸ Por eso, el crítico aunque no se opone a la caracterización que Alonso da a la poesía de Panero, discute ~~“la~~ consideración del término descriptivo (y valorativo) de ~~poesía~~ arraigada como conceptualmente válido para formular una hipótesis interpretativa de orden general”.¹²⁹ Efectivamente, hay otros casos como el de Rosales, Vivanco y otros que no fueron considerados en el estudio de Alonso. Además, el caso de nuestro poeta antequerano y su descripción como poeta arraigado y centrado en el mundo a través de su tierra, sin referirse a la veta existencialista o desarraigada de su poesía nos hace aceptar parcialmente esta teoría.

¹²⁵ Es de mencionar también que Muñoz Rojas dedicó a Antonio Machado dos poemas incluidos en su obra completa, edición de Clara Martínez, donde dice bellamente en el poema "Retrato de Don Antonio", *Dedicatorias y divertimientos*: ~~“Este hombre que se sienta con las manos/ sobre el bastón, el bastón entre las piernas,/ el sombrero calado, este hombre/ con los ojuelos medio entornados,/ mirando más allá, más acá, no mirando, este hombre”~~.

¹²⁶ Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, Elias L. Rivers (ed.), Barcelona, Labor, 1970, p. 12.

¹²⁷ Elias Rivers (ed.), *loc. cit.*

¹²⁸ José Paulino Ayuso, *“Escrito a cada instante en su contexto”*, *Astorica*, 31, 2012, p. 94.

¹²⁹ *loc. cit.*

Algunos críticos ven en el planteamiento del filólogo madrileño una referencia a la situación política de la España de posguerra. Es conocido que la contienda bélica originó un estado de división y alineación de los escritores, unos que defienden la República y otros nacionalistas, por eso leemos:

La visión dicotómica que plasmaba el trabajo de Dámaso Alonso, que adquiría la dimensión de un manifiesto poético para la nueva corriente, no era sino el resultado de una España enfrentada, escindida por la guerra civil, y apenas si lograba disimular la alusión velada a las dos Españas, la de los vencedores y la de los vencidos, que sobrevivían en la penuria de una posguerra demasiado larga.¹³⁰

Según esta opinión, los poetas arraigados son los vencedores políticamente, mientras que el desarraigo es la expresión de la derrota de los republicanos. Pero, la mayoría de los escritores que Dámaso Alonso incluyó en su clasificación no pertenecen ni a uno ni a otro de los partidos políticos de posguerra. Añadimos a eso que las dos tendencias no surgieron súbitamente después de la guerra, sino que contaba con algunos brotes anteriores, como defiende José Paulino Ayuso:

El año 1939 es una convención obligada, una fecha inevitable. Pero no es un dato mágico ni un comienzo absoluto. Más bien la poesía que surge a partir de la guerra civil hay que verla en relación con las tendencias manifestadas poco antes del conflicto armado y en oposición a otras nuevas surgidas de las condiciones y exigencias de la política vencedora por la fuerza.¹³¹

No se trata entonces de ~~un~~ "comienzo absoluto",¹³² en palabras de Luis Jiménez Martos, que trató el desarrollo de la poesía española desde los años treinta hasta la etapa de posguerra observando que, al nivel de la expresión, no se efectuó un gran cambio: ~~la~~ "producirse la lucha armada existía ya una sensibilización suficiente para que tan tremenda realidad no cogiera totalmente de sorpresa a los poetas. El dramatismo individual de la lírica preparaba al dramatismo colectivo".¹³³ Así que resulta impertinente separar la escena literaria de posguerra a su contexto de preguerra, o escatimar lo particular que originó la guerra.

¹³⁰ Juan José Lanz Rivera, "José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 713, 2009, p. 123.

¹³¹ José Paulino Ayuso, *La poesía en el siglo XX...*, p. 12.

¹³² Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936 (Antología)*, Barcelona, Plaza & Janes, 1987, p. 33.

¹³³ Luis Jiménez Martos, *loc. cit.*

Cabe mencionar que el desarraigo no es sinónimo del destierro (provocado por la guerra civil), aunque este implica aquel en muchos casos. Pues, el destierro no significa solo el alejamiento espacial, es un sentimiento más profundo. Julio Cortázar nos transmite algunos detalles sobre lo que es el exilio para un escritor, acabando por considerarlo como un tipo de muerte:

Un escritor exilado es en primer término una *mujer* o un *hombre* exilado, es alguien que se sabe despojado de todo lo suyo, muchas veces de una familia y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, un perfume del aire y un color del cielo, una costumbre de casas y de calles y de bibliotecas y de perros y de cafés con amigos y de periódicos y de músicas y de caminatas por la ciudad. El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente.¹³⁴

Por otra parte, Francisco Ayala precisa los resultados y las diferentes actitudes y reacciones de los poetas ante este destierro. Pues, algunos expresan con nostalgia su amor de la tierra natal, mientras que otros quejan de la capacidad de adaptarse y acusan a sus propias tierras:

La experiencia del exilio, según suelen hacerlo los trances traumáticos en la vida humana, obliga a que cada cual se replantee a fondo su propio proyecto vital para ajustar su personal existencia a nuevas circunstancias, y en esto caben las posiciones más variadas, desde la actitud nostálgica y fútil de una vacía esperanza [...], o la resentida y patética reacción contra la “~~ingr~~ata patria” de un Luis Cernuda, hasta más realistas compromisos con la realidad, encaminados a salvar de la mejor manera posible el sentido de la propia existencia.¹³⁵

Ciertamente, el exilio republicano enriqueció la poesía con una gama de temas o motivos¹³⁶ como la nostalgia por la tierra perdida que el escritor evoca con idealización,

¹³⁴ Julio Cortázar, *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p. 18.

¹³⁵ Francisco Ayala, “~~C~~otestación” en Antonio Muñoz Molina, *Destierro y destiempo*, pp. 95-96.

¹³⁶ Hay que diferenciar entre tema y motivo; según la explicación de Segre, los dos términos son habituales en la tematología:—~~I~~amaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores y pueden estar presentes incluso en un número elevado. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que, si se repiten, pueden actuar de forma parecida a los estribillos” (Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 347-348). Ahora bien, el

el destierro y el destiempo, la lucha a través de la literatura contra el olvido histórico, la memoria emocionada y viva de la experiencia democrática republicana y la guerra civil, obsesión por el retorno e imposibilidad del regreso, tragedia del desarraigo, etc.

Fanny Rubio plantea lo mismo que Francisco Ayala, aunque con más detalles, al señalar que la adaptación de los poetas del exilio al nuevo suelo no les resulta fácil, y su producción poética se resiente en la mayoría de los casos. Muy pocos conservan la serenidad manteniendo el tono de la poesía de anteguerra, como ocurre excepcionalmente con Cernuda, por ejemplo. El ~~tema~~ "tema de España" queda en la poesía de los auxiliados visto por un poeta sin tierra. Es una poesía de negaciones angustiosas la que se produce primero, donde se puede situar los libros *El español del éxodo y del llanto*, una obra casi tremendista de León Felipe y *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* de Rafael Alberti.¹³⁷

El exilio, por eso, llevó a la mayoría de los poetas a una poesía angustiosa con nostalgia por la tierra perdida, como la caracteriza J. Paulino Ayuso. Es una poesía basada en el ~~rechazo~~ rechazo del presente y la esperanza de un retorno cercano que se trueca en desánimo o exasperación, nostalgia que, como niebla, borra el contorno de la existencia. Asimismo, conciencia viva de los valores defendidos, sensación de la injusticia histórica cometida y de la inocencia de la causa derrotada".¹³⁸ Este sentimiento de angustia y nostalgia, al mismo tiempo, era común entre los poetas exiliados y los desarraigados dentro de su país.

Resulta curioso subrayar que algunos de los poetas exiliados pasaron primero por una etapa de angustia y disconformidad con la realidad, un estado que desapareció después, como reflejaban los temas y estilos que adaptaron posteriormente y que tenían que ver con la tendencia arraigada. A este respecto leemos: ~~La~~ La distancia acentúa las notas sublimadoras del recuerdo. El trauma de la guerra civil reciente propicia que el tema de los amigos muertos, del amor como supervivencia y la religión como refugio asome en primer lugar a los textos de los más líricos, una vez que el primer momento de angustia ya ha pasado".¹³⁹ Este dato parece muy significativo al tratar después sobre el tema religioso y la existencia de Dios en la poesía de los poetas arraigados y desarraigados. Fanny Rubio insinúa el papel de lo religioso en la poesía de los poetas

tema es la idea global sobre la cual gira el discurso lingüístico, los motivos son los elementos menores que en su integridad pueden formar un tema.

¹³⁷ Fanny Rubio y José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesía española ...* pp. 17-18.

¹³⁸ José Paulino Ayuso, *La poesía en el siglo XX...*, p. 18.

¹³⁹ Fanny Rubio y José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesía española ...* p. 18.

desterrados durante la guerra: ~~La~~ conciliación de los poetas exiliados y la poesía se hace en casos muy concretos a través del sentimiento religioso, entendido como convicción”.¹⁴⁰

Ahora bien, es de discutir ahora la actitud arraigada de los poetas tras la dura experiencia de la guerra, ya que la resignación que expresan los arraigados no coincide con los horrores de la contienda. José Luis Cano observa que contra lo que se esperaba, los poetas de los primeros años cuarenta no reflejaban en su poesía la dura experiencia. El crítico se refirió al neogarcilasismo formalista heredado de la preguerra: “Un neogarcilasismo puramente formalista domina en buena parte de aquellos, herencia quizá del movimiento restaurador de la rima iniciado poco antes de la guerra por algunos poetas de la generación del 36, como Luis Rosales en su libro *Abril* y Germán Bleiberg en *Sonetos amorosos*”.¹⁴¹ Es un formalismo que duró muy poco tiempo, desde 1939 hasta 1944. Por su parte, Emilio Alarcos relaciona la experiencia de la guerra con la emergencia del arraigo y el desarraigo; pues, ve que las hostilidades de la guerra originaron este tipo de poesía que busca la tranquilidad del ánimo y la calma de espíritu. El crítico se refiere al garcilacismo como la primera etapa poética después de la guerra (dominante entre 1939 hasta el 1945). Pues, tras la contienda bélica, los poetas procuraban adormecer pasiones o rencores. Para acallar los gritos interiores lo más adecuado era distraerse con minucias primorosas y adornos formalistas.¹⁴² Esta actitud era una opción ante las inquietudes existenciales del hombre que se hallaba desolado y devastado por la batalla. En 1955, Vicente Aleixandre observa la diferente toma de posición de los poetas ante la conciencia de lo temporal incitada por la guerra. En aquel estado el hombre se sentía fugaz, se experimentaba pasajero, y la reacción ante esa realidad desembocaba en la aparición de tres actitudes:

unos, los más numerosos, encontrarán dichosamente, dentro de sí mismos o en los signos que la naturaleza y la vida les brindan, fundamento bastante para anegarse en el golfo sereno de la fe completa, de la fe inspirada e iluminadora. Otros, menos dichosos, en medio de la tempestad finita se esforzarán por alcanzar la tabla de salvación y de consolación, y esta ansiedad dará su patético signo a su súplica o a su rebeldía. Otros, en fin, sin excluir a los dos grupos anteriores, ante la incógnita del vivir, cargarán el acento en la visión humana, buscando en ella con indagación dolorosa la fuente de la salud, y

¹⁴⁰ Fanny Rubio, *loc. cit.*, p. 20.

¹⁴¹ Juan Luis Cano, *Lírica española de hoy: Antología*, Madrid, Cátedra, 1974, p.10.

¹⁴² Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 19.

hallándola entre los demás hombres, considerando sus relaciones desde una fraternidad doliente o desde una solidaridad preocupada.¹⁴³

Poniendo este juicio de Aleixandre en paralelo con lo expuesto por Alonso, hallaremos muchas coincidencias, pues los poetas del primer grupo cuentan con una poesía arraigada de tema religioso. El segundo grupo abarca a los poetas que se esfuerzan para llegar a la fe y a la salvación, expresando esa lucha en una poesía no carente de súplica y rebeldía. El último grupo mencionado por el poeta de Velintonia se relaciona con el acento social surgido más tarde en la poesía de posguerra.

1.2.2.1 El existencialismo: el arraigo y desarraigo

El poeta de *Hijos de la ira* en su planteamiento sobre la poesía arraigada nombró a cuatro poetas de diferentes edades: el primero es Jorge Guillén (1893-1984) que “contempla el mundo como un paraíso siempre virginal, siempre recién creado, y lleno de júbilo”.¹⁴⁴ El “existencialismo jubiloso”¹⁴⁵ del *Cántico* es notable, pues, el mismo crítico destaca el tema del “ser” tratado por Guillén: “no comprenderá el *Cántico* de Jorge Guillén quien no se dé cuenta de que su tema recurrente central y ligante, lo que da unidad y sentido a toda la obra, es el tema del ser; el libro podría llamarse *Cántico*, o gozo de ser”.¹⁴⁶ Es un existencialismo que convierte a su ser en un centro para contemplar el mundo, que es en su caso un mundo armónico, perfecto y fuente de la dicha. Por eso, nos parece certera la atribución de poesía existencial a “unos y otros” de los poetas encasillados bajo la bandera del arraigo o el desarraigo. Para García de la Concha, el existencialismo no es solo un encasillamiento generacional que se aplica a un frente u otro, sino también está arraigado en la tradición hispánica, desde los espirituales y metafísicos del Siglo de Oro a Unamuno y Machado.¹⁴⁷ Además, al observar la presentación de Aranguren (1909-1996), un escritor y profesor español, de

¹⁴³ Vicente Aleixandre, “Agustia, esperanza”, en *Obras completas*, p. 500.

¹⁴⁴ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 345.

¹⁴⁵ Según la calificación de Eugenio Frutos. Se refiere, claro, a la más completa edición del libro de 1950 que consta de trescientos treinta y cuatro poemas, todos representan una unidad de tono y de espíritu que “demuestra la firmeza de la posición vital y estética del poeta”. Ricardo Gullón, “El cuarto *Cántico* de Jorge Guillén”, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006, (Edición digital a partir de *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Año 6, núm. 66 (junio 1951), pp. 3 y 6). Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cuarto-cantico-de-jorge-guillen-0/>.

¹⁴⁶ “Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén” en *Poetas españoles contemporáneos*, p. 215.

¹⁴⁷ Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, p. 489.

los caracteres de la poesía de la generación del 36, advertimos que la veta existencialista es fundamental en la producción literaria de dicha generación:

Al sentirnos totalmente ajenos al rostro público de la vida española, es normal que nos retrajésemos a la vida privada, la del hogar, la del amor a la mujer, el cariño de los hijos, la fraternidad con los amigos, la consideración filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su recuerdo, de la muerte en su lento acercarse; y que nos retrajésemos también a una vida religioso-trascendente, vida unamuniana, pero aserenada, a la búsqueda y encuentro de Dios.¹⁴⁸

Resaltamos su expresión “vida unamuniana, pero aserenada” para no confundirlo con el existencialismo angustioso de los desarraigados.

Otro prototipo del arraigo, según Dámaso Alonso, es Leopoldo Panero (Astorga, 1909-1962), fue un amigo personal y de generación de José Antonio Muñoz Rojas. Ambos fundaron *Nueva Revista* (1929-1931), y colaboraron en *Escorial* (1940-1949). Su poesía, sobre todo durante la posguerra, ofrece muchas confluencias temáticas y estilísticas. Panero se siente arraigado gracias a su vinculación con su familia y amada: “ve la realidad centrada, arborizada desde su tronco familiar y rural, desde su tierra astorgana, su Castrillo de las Piedras: también él, así, está en el centro de una creación perfecta en otro sentido, es decir, amada (porque el amor perfecciona), y se siente gozoso, o por lo menos resignado”.¹⁴⁹ Los poemas de Panero, analizados por el gran filólogo como ejemplo del arraigo, pertenecen a sus libros *Escrito a cada instante* (1949) y *La estancia vacía* (publicada en la revista *Escorial* 1944). En este último “se encuentran los poemas de mayor realismo existencial”,¹⁵⁰ como afirma Antonio Colinas.

Además, José María Valverde (1926-1996), el más joven de los mencionados, halló su suelo en la religión, escribiendo en 1945 su libro *Hombre de Dios*. En palabras de Dámaso Alonso, el poeta joven “se siente hombre de Dios, entre las manos omnipotentes: el universo se le centra en su fe, y en ella se explica con la precisión más luminosa”.¹⁵¹ M^a del Pilar Palomo incluye a este poeta en el existencialismo de tono religioso indicando: “en su primer título, *Hombre de Dios* (1945), subtítulo Salmos,

¹⁴⁸ José Luis Aranguren, *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969, p. 65.

¹⁴⁹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 345.

¹⁵⁰ Antonio Colinas, “Leopoldo Panero poeta de hondos sentimientos”, en *Astórica: Revista de estudios astorganos*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, N° 31, p. 12.

¹⁵¹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 345.

Elegías y Oraciones, Valverde parece abrirse, desorientado, hacia ese mundo poético de resonancias religiosas, mientras retrocede la memoria en busca de niñez cercana”.¹⁵² La autora cita el comentario del mismo Valverde sobre el libro mencionado en su *Antología* (1948) y que pone de relieve el grito del alma del niño que buscaba a Dios: “era el clamor solitario del muchacho al que se le había derrumbado el armazón en que se sustentaba su alma de niño, gritando, vehemente y exigente, hacia un Dios que la lenta experiencia de la vida le enseñaría que no se había de buscar así, impacientemente, como garantía, refugio y aclaración total para uno mismo”.¹⁵³

El cuarto poeta arraigado es nuestro antequerano José Antonio Muñoz Rojas: “un poeta vinculado y centrado en el mundo a través de la tierra nativa: Málaga, y sobre todo la región de Antequera”.¹⁵⁴ El antequerano expresa su amor a la tierra situándonos ante “cuadros e imágenes interiores del campo, que se proyectan en el alma del poeta”,¹⁵⁵ como señala Hernández Mirón. En el desarraigo, también, la angustia y hastío del poeta se expresan con existencialismo.

Dámaso Alonso anunció la incorporación de su propia poesía de posguerra a la corriente desarraigada: “Yo gemía así”¹⁵⁶ con obras como *Hijos de la ira* (1944) y *Hombre y Dios* (1955), Alarcos comenta:

uno de los libros que en esos años [cuarenta] vino a recordar que en poesía lo importante era la sinceridad del poeta fue *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, uno de los de la generación del 27. *Hijos de la ira* rompe violentamente con el formalismo, irrumpe virulento en el marasmo poético y sacude las conciencias, transformando esa poesía de plegarias e imprecaciones generales a la divinidad en confesión profunda, tremenda en algún caso, aunque no tremendista.¹⁵⁷

Y si volvemos a la descripción de Dámaso Alonso sobre la poesía desarraigada advertimos que la angustia, el desconsuelo y la búsqueda frenética de un centro son los rasgos más distintivos de este tipo de poesía. Son sentimientos propios del ser humano, pero los años de posguerra provocaron su incremento y difusión. Es de destacar que este estado no se aplica solo a los poetas españoles, sino también a todos los que sintieron la

¹⁵² M.ª del Pilar Palomo, *La poesía en el siglo XX: (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1990, p. 86

¹⁵³ *Apud.* M.ª Pilar de Paloma, *loc. cit.*, pp. 86-87.

¹⁵⁴ Dámaso Alonso, “Poesía arraigada y poesía desarraigada”, p. 346.

¹⁵⁵ Juan Luis Hernández Mirón, “Las cosas del campo de José Antonio Muñoz Rojas”, p. 452.

¹⁵⁶ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p.349.

¹⁵⁷ Emilio Alarcos, *La poesía de Blas de Otero*, p. 21.

amargura de la guerra mundial y la injusticia contra el ser humano en todas las partes del mundo. De hecho, no se refiere aquí a los exiliados, sino también a los poetas que se quedaron en España durante los difíciles años de posguerra. G. G. Brown subraya la angustia¹⁵⁸ como un sentimiento común entre todos los poetas de posguerra, aunque no todos lo expresaron de la misma manera:

Claro está que no todos los poetas de este período pueden incluirse sin vacilaciones en uno u otro de estos dos grupos, pero sí es cierto que las causas últimas de la mayor parte de la poesía española de la posguerra –la angustia y la desesperación– se expresan de dos modos claramente distintos: o bien buscando refugio en las fuentes tradicionales de consuelo o bien imprecando a la oscuridad.¹⁵⁹

Asimismo, es curioso añadir que Vicente Aleixandre en “Algunos caracteres de la nueva poesía española”, escrito en 1955, defiende que la angustia es un fenómeno anterior a la guerra. El conflicto bélico no hizo más que poner esta tendencia de manifiesto. El poeta de velintonia explica: “[...] Y así la angustia, tanto la poética como la filosófica de hoy, trata de un fenómeno del pensamiento y del arte anterior a la catástrofe bélica que el mundo acaba de padecer, siquiera en sus efectos está la acentuación, la universalización, la popularización podríamos decir, de lo que se llama la angustia de nuestro tiempo”.¹⁶⁰ En todos los casos, la angustia viene marcada por el existencialismo que es la base de los dos tipos de poesía.

Otro elemento que guarda una relación directa con el existencialismo de posguerra es el renacimiento neorromántico iniciado antes de la guerra y que tendrá sus ecos después de ella, pero “pasado ahora por un filtro existencial y emocional, religioso”, como apunta José Paulino Ayuso.¹⁶¹ José Lanz afirma la inclinación de los poetas del 36 hacia el neorromanticismo de la época anterior, un hecho que se vio reflejado en su lenguaje y expresión existencialista y cordial:

la búsqueda de lo humano radical por parte de los poetas del 36 los llevó a una relectura de la estética finisecular (Machado, Unamuno y Juan Ramón, principalmente), pero también de las vertientes neorrománticas inmediatas. Esta lectura tendrá su influencia plasmada en la búsqueda de la coloquialidad expresiva. De hecho, su lenguaje es una

¹⁵⁸ Se ve claro que el existencialismo y la angustia con que el crítico plantea su teoría delatan el desarraigo de D. Alonso.

¹⁵⁹ G. G. Brown, *op. cit.*, p.249.

¹⁶⁰ Vicente Aleixandre, *Obras completas*, p. 501.

¹⁶¹ José Paulino Ayuso, *La poesía en el siglo XX...*, p.16.

reproducción del habla de la gente y una pugna para comunicar la —~~pal~~abra interior”, de la realidad cordial, en que lo intrahistórico unamuniano se une a la lírica cordial machadiana en una lógica existencial que preside una poética de la temporalidad, donde no es extraño un intrincado sentido religioso.¹⁶²

El crítico resaltó dos figuras literarias muy significativas para los poetas del 36 y que son Unamuno y Machado. La poesía del primero es de carácter existencial, una obra que contempla sobre la vida misma, la condición humana, el paso del tiempo, las emociones, la fe, la duda, etc. Por eso se entiende la vinculación de la figura y obra de Unamuno con el desarraigo como expresión libre del mundo interior del hombre. Ciertamente, la vuelta de Unamuno, el hombre del 98, un ejemplo de la rebeldía incesante contra la injusticia y la defensa de la libertad del espíritu del hombre a todo coste, dejó sus huellas en el pensamiento de los poetas del 36. Ricardo Gullón resalta aquella presencia del autor de Bilbao en la España de los años treinta:

Unamuno se dejaba oír, incansable, alto ejemplo de independencia frente a todo. No era tan sólo el heterodoxo de las ortodoxias, sino el heterodoxo de la heterodoxia, negador de los conformismos y de los anticonformismos que postulaban a la postre una conformidad no menos rígida: conformismos al revés. Si la de Ortega era, ante todo, una llamada al orden, a la disciplina y al rigor, Unamuno incitaba a la rebeldía, a la adopción de una actitud insumisa contra las presiones exteriores, vinieran de donde vinieran, contra todas las tentativas de regimentación. Lo uno y lo otro: la disciplina — interior- y la insumisión eran necesarias para mantener la libertad espiritual y las otras. El regreso de don Miguel a España, en 1930, y la acogida fervorosa que se le tributó fue, sin duda, uno de los instantes de exaltación y coincidencia generacional.¹⁶³

Asimismo, el existencialismo era el camino hacia esa libertad espiritual propugnada por Unamuno y por los poetas jóvenes de aquel tiempo. Ayuso acertó en su caracterización general de la poesía de la generación del 36 al calificarla como —~~p~~oesía de la experiencia cotidiana, biográfica, narrativa, existencial, ~~t~~emporal”.¹⁶⁴ De hecho, la conciencia temporal que tiene el hombre recién salido de una experiencia dura, ya obligado a ser consciente del momento histórico que le toca vivir otorgó este carácter existencialista a su obra. El paso del tiempo y la imposibilidad de recuperarlo, acercan esta poesía al realismo:

¹⁶² Véase Juan José Lanz, *op.cit.*, p. 121.

¹⁶³ Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 173.

¹⁶⁴ José Paulino Ayuso, *La poesía en el siglo xx...*, p. 15.

[...] que el tema esencial de la poesía de nuestros días, con proyección mucho más directa que en épocas anteriores, es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*; localizado en un tiempo, un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen.¹⁶⁵

1.2.2.1.1 Existencialismo de elementos religiosos

Al hablar sobre la veta existencialista en la poesía de posguerra, urge destacar la recurrencia de elementos religiosos representados, sobre todo, en dirigir el discurso a Dios. Efectivamente, la religión durante la posguerra suponía para muchos poetas, sobre todo los del 36, un motivo de consolación, mientras que otros sufrían la duda, el hastío y la perplejidad. En relación con este tema tenemos dos visiones relevantes, una defendida por Dámaso Alonso y otra por Vicente Aleixandre. Se trata de una crítica basada en la convivencia diaria de los poetas que habían llegado a su madurez literaria durante los años cuarenta como José Antonio Muñoz Rojas, amigo de ambos poetas del 27.

Ya hemos dejado constancia de que la guerra civil española provocó estas actitudes críticas y fue la causa directa de la restauración y recurrencia del tema religioso en la poesía de posguerra. Ese tema era para los arraigados una vía de escape de la angustia y en ello tiene que ver con el idealismo predominante en aquellos años. No nos parece completa la visión siguiente de G. Brown en su *Historia de la literatura española* al bosquejar las diferentes actitudes de los poetas respecto al tema de Dios:

La reaparición de Dios como uno de los temas poéticos principales, fue uno de los rasgos característicos de la época, y hace resaltar aún más la división [de Dámaso Alonso en poesía arraigada y desarraigada] Unos poetas le invocaban, con grados muy distintos de esperanza, en busca de consuelo; otros le maldecían por su ausencia, indiferencia y silencio. Poetas como Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José Antonio Muñoz Rojas, Dionisio Ridruejo y José María Valverde, le daban gracias por su misericordia a pesar de todo. Celaya, Crémer y Otero se inclinaban más bien por hacer resaltar su ausencia y le increpaban por su irresponsabilidad. Entre los

¹⁶⁵ Vicente Aleixandre, —*Algunos caracteres de la nueva poesía española*—, en *Obras completas*, p. 500.

dos extremos, Bousoño, Vicente Gaos y José Luis Hidalgo, le hacían difíciles preguntas a las que él no respondía.¹⁶⁶

Emilio Alarcos, al trazar los rasgos de la poesía de posguerra destaca –como Brown– el aspecto religioso, que renació y coincidió con la tendencia formalista. En este sentido los poetas de la generación a la que pertenece nuestro antequerano (el 36) difieren de sus antecedentes del 27, pues, la guerra tuvo una influencia directa sobre la recurrencia de lo religioso en la poesía de posguerra:

La vuelta a Dios, sincera o no –que en la poesía de todo habría-, era un portillo de escape por donde podían salir vivencias del poeta inexpresables sin la envoltura religiosa. Rara era la invocación a Dios en la poesía de la generación del 27; ahora –años cuarenta- en cambio, su mención se hace frecuente, insistente: Dios –creído o creado por el poeta- es el interlocutor a quien se dirigen poemas y poemas.¹⁶⁷

Así pues, ante el desquicio del mundo provocado por una guerra fraterna, Dios ha sido el refugio consolador de los poetas creyentes, y si falta la fe, es un ser inventado y creado para que sea un cómplice en esos siniestros: –Si es creyente, posee ya estos seguros cables y se recoge al amparo de lo celeste; si la creencia le falta, la añora o la inventa o la sueña, y viviendo de este sueño hace de la necesidad virtud, y al Señor- si inventado no importa- se dirige pidiendo refugio de los vientos alborotados del mundo”.¹⁶⁸

Dámaso Alonso tiene razón, entonces, al defender que Dios es el eje del pensamiento de cada poeta y la base de toda invención humana: –si la poesía no es religiosa, no es poesía”,¹⁶⁹ aunque esta búsqueda puede conducir a la blasfemia como explica después, hablando sobre el caso de Valverde: –Toda poesía es religiosa. Buscará unas veces a Dios en la Belleza [...] Se volverá otras veces, con íntimo desgarrón, hacia el centro humeante del misterio, llegará quizá a la blasfemia”.¹⁷⁰ Leopoldo Panero y Valverde son muy representativos en este asunto. Por eso, Luis Jiménez Martos al referirse a la poesía de Dios en Leopoldo Panero, explica que el astorgano contempla con estremecido asombro a Dios: –En Panero se justifica que Dámaso Alonso haya afirmado que toda

¹⁶⁶ G. Brown, *op. cit.*, p. 250.

¹⁶⁷ Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, pp. 19-20.

¹⁶⁸ *loc. cit.*

¹⁶⁹ Dámaso Alonso, –La poesía arraigada de Leopoldo Panero”, p. 315.

¹⁷⁰ Dámaso Alonso, –En busca de Dios”, *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 375-376.

poesía es religiosa, porque en el poeta astorgano esa dimensión alcanza a lo familiar, a los semejantes menos próximos y a la vida entera sostenida por profundas y divinas raíces”.¹⁷¹

1.2.2.2. El Garcilalsismo e *Hijos de la ira*

Resaltamos aquí el cambio de rumbo suscitado en la poesía española de posguerra representado en el tránsito del formalismo y tradicionalismo al realismo y existencialismo. Enlazamos primero las tendencias existencialistas de posguerra con la rehumanización del arte de preguerra, al mismo tiempo, el garcilasismo tiene que ver con dos obras formalistas de los años treinta y que son *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández y *Abril* de Luis Rosales.¹⁷² Desde 1939 hasta 1945 domina el formalismo, más o menos neoclasicista. Esto obliga referirse a la revista *Garcilaso* que era el portavoz de esta tendencia expresada con formas poéticas como el soneto, décimas, tercetos. Ciertamente, la época (1939-1952) representa el apogeo de las publicaciones periódicas. Fanny Rubio relaciona la gran proliferación de las revistas poéticas en la primera posguerra española con el deseo de los escritores de combatir activamente la sensación moral de derrota.¹⁷³ Es decir, eran el respiratorio de los poetas de aquella época, un espejo que reflejaba las tendencias y nuevas voces creadoras. Las revistas *Garcilaso* (1943-1946) y *Espadaña* son las responsables de la difusión de la estética clasicista y coloquial respectivamente. *Escorial* procuraba ser “puente entre la cultura del pasado inmediato y la contemporánea cultura de Occidente”.¹⁷⁴ La primera revista tiene una directa relación con el arraigo, por eso, será útil acudir al fundador de la misma para entender algunos rasgos del arraigo de posguerra. García Nieto confiesa fundar la revista con el propósito de “encauzarnos ordenadamente en la línea clásica, tradicional, de nuestra poesía: valoración de la estrofa y de la rima, sujeción a la medida, forma, claridad comunicación”.¹⁷⁵ El soneto también ocupa un lugar destacado en la producción de esta revista. Por su parte, Emilio Alarcos hablando sobre los rasgos de la poesía inmediatamente posterior a la guerra, destaca que era una poesía de

¹⁷¹ Luis Jiménez Martos, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷² Estas obras aparecieron en el seno de tres centenarios importantes: el de la muerte de Lope de la Vega (1935), el de la muerte de Garcilaso y el del nacimiento de Bécquer (1936).

¹⁷³ Fanny Rubio y José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesía española ...* p. 35.

¹⁷⁴ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas*, p. 28.

¹⁷⁵ García Nieto, “*Garcilaso*: 16 números sin interrupción”, *La estafeta literaria*, N.º 12, p. 16. Disponible en http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/Estafeta_Literaria/1944_00012.pdf.

tendencia formalista, con primacía de lo musical externo. Las melodías tenían la misión de dar sopor a los ojos fatigados por tres años de lucha.¹⁷⁶

Los poetas colaboradores de *Garcilaso* son en su mayoría miembros del 36, un grupo descrito por Ildefonso Manuel Gil como creador de una poesía que cree en algo:

Nuestra poesía se ahondó en memorias de la infancia, en la exaltación de la vida familiar, apuntándose a los únicos valores que habían quedado en pie. En vez de aplicar la duda metódica, aplicábamos la fe metódica: creer y hacer creer en unos valores básicos sobre los que podría hacerse más tarde, paso a paso, la reconstrucción de un español no aniquilado por la vergüenza, ni descerebrado por la propaganda oficial. Creo que todos los escritores de la generación del 1936 estamos decididos a escribir cara a la verdad, fuera del odio¹⁷⁷ y dentro de la justicia.¹⁷⁸

Lo expuesto por el poeta anda por el camino del concepto de Dámaso Alonso sobre el arraigo. La infancia, la familia, la fe¹⁷⁹ son el centro y el suelo de un escritor que pretende salvarse con estos valores de la destrucción causada por la guerra. Por su parte, José Manuel Caballero Bonald describe a los poetas de esta generación señalando: «estos poetas registraron la materia de su propia vida con una imperiosa necesidad de encontrar asideros morales, escalonadamente fijados en la recuperación de la infancia, el enraizamiento con la tierra, el entronque con la familia, la búsqueda de Dios».¹⁸⁰ El realismo y el humanismo son los rasgos principales de este tipo de poesía que enlazamos con la machadiana que dejó su influencia en los poetas posteriores. José Luis Cano habla de la corriente realista y temporalista de la obra de Antonio Machado: «Esa tendencia al realismo, a una poesía más comunicable, más directamente humana, iba a producirse también en los poetas que quedaron en España, y más temprano o más tarde, iba a afectar no sólo a los poetas de la generación del 27, sino a los de las generaciones siguientes: los del 36 y la de posguerra»¹⁸¹.

¹⁷⁶ Emilio Alarcos, *La poesía de Blas de Otero*, p. 19.

¹⁷⁷ Esta poesía «fiera del odio» hace recordar lo que Jesús Martínez escribió sobre la poética de Muñoz Rojas: «nunca en su obra un sentimiento de rencor o escondidos odios. Todo su verso es razón de amor». Jesús Martínez, «José Antonio Muñoz Rojas: El rostro que revela», *Quimera*, N° 266 [en el monográfico «José Antonio Muñoz Rojas: clásico y moderno», Antonio Carvajal (coord.)], Ene- 2006, p. 32.

¹⁷⁸ Symposium, Syracuse University Press, XXII, 2, 1968. Citado por Rafael Ballesteros, Julio Neira y Francisco Ruiz Noguera (eds.), *op. cit.*, p.34.

¹⁷⁹ Para Dámaso Alonso la poesía arraigada es sinónimo de una fe metafísica, histórica y teológica.

¹⁸⁰ José Manuel Caballero Bonald, «Postillas a la generación poética del 36», *Ínsula*, 1965, N° 224-225, p. 5.

¹⁸¹ José Luis Cano, *Lírica española de hoy*, p. 10.

Pero lo que trata Ildefonso Gil sobre las circunstancias cruciales en que se hallaban los miembros de su generación no debe confundirse con la poesía comprometida, aunque pueden coincidir en uno u otro rasgo.¹⁸² El poeta conformista se siente responsable de reflejar los problemas del país donde vive, intenta solucionarlos sin dejar la estética del arte. Por otro lado, los escritores arraigados se aferran a sus raíces; su punto de partida no es un sentimiento de responsabilidad, sino que adoptan la actitud de “observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas”.¹⁸³

Tanto Aranguren¹⁸⁴ como Ildefonso M. Gil se refieren a la difícil situación histórica en que se halló esta generación, a causa de la dictadura. El estallido de la guerra durante el desarrollo de la obra de estos poetas, el exilio y la muerte de algunos poetas marcan la trayectoria de los miembros del grupo del 36 que “son también los juzgados con pasión mayor, los negados y, a veces, vilipendiados en nombre de una postura política y de una falta de información y conocimiento que encuentran más fácil negar desconociendo que admitir a regañadientes.”¹⁸⁵

En cuanto a *Escorial*, fundada a fines de 1940, abogaba por la apertura a las distintas corrientes ideológicas y estéticas de aquel tiempo. Entre sus labores estaba la

¹⁸² La posibilidad del compromiso literario existía después de 1939, y se daba profusamente, pero las restricciones eran grandes, debido a la censura que tenían que acatar tanto los conformistas como los disconformes. Lechner entiende por “poesía comprometida” —la escrita en español por poetas españoles residentes en su propio país y conscientes de su responsabilidad como miembros de la sociedad y como artistas y que asumen conscientemente las consecuencias de esta actitud, tanto en el terreno civil como en el literario; una poesía cuya fuente de inspiración no está sólo en el propio vivir del poeta, sino también, y principalmente, en el del español concreto, contemporáneo del poeta, en su situación real” J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004, p. 48. J. Lechner resume la concepción que tiene Guillermo de Torre (Guillermo de Torre, “Problemática de la literatura”, en *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, 1962, pp. 149-236) sobre la poesía comprometida como la “responsabilidad del escritor, fidelidad a su época, lucha del escritor desde su obra, mas no con su obra” por “los valores puros, perdurables” del espíritu, (loc. cit., pp. 177-178) actitud que excluye por definición la adhesión servil a cualquier dirigismo impuesto desde arriba. Por lo tanto, no hay que identificar “con ligereza la literatura comprometida con la literatura puesta al servicio de una causa” (loc. cit., p. 168). Aunque Guillermo de Torre no desprecia la literatura desinteresada, que no persigue fines inmediatos, pero cuyos alcances pueden ser muy largos y duraderos, proclama la necesidad de una literatura comprometida que, sin someterse a dirigismo ni eslóganes, sea fiel a su época y que sea una feliz síntesis de valores immanentes y valores trascendentes (Lechner, *op. cit.*, p. 46).

¹⁸³ Jorge Teillier, Jaime Quezada, *op. cit.*, p. 136.

¹⁸⁴ Sobre todo en el texto siguiente “Al sentirnos totalmente ajenos al rostro público de la vida española, es normal que nos retrajésemos a la vida privada, la del hogar, la del amor a la mujer, el cariño de los hijos, la fraternidad con los amigos, la consideración filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su recuerdo, de la muerte en su lento acercarse; y que nos retrajésemos también a una vida religioso-trascendente, vida unamuniana, pero aserenada, a la búsqueda y encuentro de Dios”. José Luis Aranguren, *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969, p. 65.

¹⁸⁵ Gonzalo Torrente Ballester, *op. cit.*, 457. Estas ideas sobre la generación del 36 están cogidas en su mayor parte de Víctor García de la Concha, *op. cit.* pp. 13-23.

recuperación de la figura de Unamuno y Antonio Machado; gracias a la antología de la obra del bilbaíno preparada por Valverde, y el prólogo de Dionisio Ridruejo al poeta sevillano. Es verdad que los poetas de *Escorial* parten de unos presupuestos poéticos comunes —Dios, la familia, la religión, lo cotidiano...—, aunque cada uno de ellos los materializa con una voz autónoma e independiente, sin renunciar por eso a una estética común, la del realismo cotidiano o «realismo intimista trascendente».¹⁸⁶

El cambio de orientación acontece hacia 1945. Ahora surgen nuevas formas y nuevos temas de carácter existencialista y social. Reaparece la vieja preocupación quevedesca por la muerte, y sobresale el sentimiento del miserable destino del hombre en la tierra:

Que todo esto obedezca a sentimientos auténticos o a sugerencias de la moda, es de difícil discernimiento: se puede sospechar de un poeta que no es sincero, pero jamás podrá probarse si él no lo confiesa. En cualquier caso, los acentos de angustia y de dolor, a veces de indignación, así como los de entusiasmo religioso y nacional parecen corresponder a sentimientos verdaderos.¹⁸⁷

Esto se aplica a *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Como hemos mencionado, la segunda etapa de la poesía del 27 es predominantemente neorromántica y es Vicente Aleixandre quien desarrolla la labor de caudillaje. Hay otra nueva etapa que se inicia tras la guerra civil y en que Dámaso Alonso ejerce un protagonismo, a pesar de que Aleixandre escribió también en esta etapa *Sombra del paraíso* (1944). La obra del primero es considerada por muchos críticos como el inicio de la poesía desarraigada de posguerra, y tiene que ver con la tendencia rehumanizada del arte. Por eso, Dámaso Alonso en su artículo escrito en 1948 «Una generación poética (1920-1936)»¹⁸⁸ apunta:

¹⁸⁶ Luis Felipe Vivanco, «Aproximándome a la poesía temporal y realista», *Proel*, VI, primavera de 1950, p. 18. *Apud.* Joaquín Juan Penalva, «Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loyanz», *boletín de la Universidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, N° 3, 2002, p.50.

¹⁸⁷ Torrente Ballester, *op.cit.*, p. 512.

¹⁸⁸ En este artículo Dámaso Alonso habló de los poetas más importantes de la generación del 27 —según lo que vio y vivió—. Son los poetas que asistieron al Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927 (Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico, Bergamín, Chabás y él mismo) junto a otras figuras (Salinas, Cernuda y Aleixandre). «Una generación poética», pp. 157-158. Cuando se trata de una generación literaria, se refiere al método histórico de la generación defendido por Ortega y Gasset (José Ortega y Gasset. art. cit, *Revista de occidente*, PP. 249-266), y el libro de Julián Marias *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949, pp. 134-135. La generación del 27 no está motivada por ninguna catástrofe nacional como los del 98 o 36, los miembros del 27 no tenían preocupación política. Según Alonso, los poetas de la generación del 27.

—Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre”.¹⁸⁹ Esta concepción de la poesía como expresión sincera y realista de la realidad puede entenderse dentro del emblema de la poesía como comunicación, defendido por Aleixandre en 1944¹⁹⁰, ya no es una forma moldeada: —la poesía no es nada si no logra comunicar al hombre, al lector, su latido más hondo, la imagen y situación del poeta mismo, de su mundo poético”.¹⁹¹ En la misma línea y también en 1944, Crémer escribe en el segundo número de *Espadaña* unas palabras que parecen como un manifiesto literario contra el formalismo:

Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes sonetiles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle. Pero nuestro verso, desnudo y luminoso, sin consignas. Y sin necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario: aunque se llamen Góngora o Garcilaso.¹⁹²

Es una invitación para destruir todo tipo de ataduras formales en la poesía de aquel entonces, una revolución contra la difusión de la poesía rimada y bien hecha. Dámaso Alonso se acuerda con Crémer en este aborrecimiento del esteticismo, en *Poetas españoles contemporáneos* confiesa en 1948: —Nada aborrezco ahora más que el estéril esteticismo en que se ha debatido desde hace más de medio siglo el arte contemporáneo”.¹⁹³ Este alejamiento de la poesía pura y minoritaria se advierte en todos los poetas de la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952),¹⁹⁴ tanto los arraigados como los desarraigados. José Luis Cano se refiere a esta actitud poética

¹⁸⁹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 164. Este hecho literario y esta publicación decisiva en la historia de la literatura española de los años cuarenta está en la línea de esta poesía que —a con entera razón se había tildado de poco humana, termina siendo apasionada, llena de ternura y no pocas veces frenética” (Alonso, *loc. cit.*, p. 175). Ahora no hay canto sino clamor y gimo: —Yo gemía, así. Y el contraste con toda poesía arraigada es violentísimo. Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial en todo hombre, y la peculiar de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis” (Alonso, *loc. cit.*, p. 349)

¹⁹⁰ Es el mismo concepto que Carlos Bousoño defiende en su *Teoría de la expresión poética* señalando que la poesía ha de comunicar un contenido psíquico. —La poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión puede ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico *tal como un contenido psíquico es en la vida real*” (p. 18).

¹⁹¹ José Luis Cano, *Lírica española de hoy*, p. 12.

¹⁹² *Espadaña*, 1944, II, *Apud*. María del Pilar Paloma, *op.cit.*, p. 35

¹⁹³ Dámaso Alonso, —Una generación poética”, p. 164.

¹⁹⁴ Nuestro poeta antequerano José Antonio Muñoz Rojas no se figura en esta antología.

señalando que tanto Valverde o Rafael Morales, por ejemplo (poetas arraigados), o Celaya o Blas de Otero (desarraigados) coinciden en un nuevo concepto de la poesía —que ya no se apoya en la base puramente estética de la belleza y del halago de la forma, sino que, por el contrario, mira más a la intimidad del hombre y a su destino, a los problemas humanos, sociales y religiosos del hombre de hoy, y en primer lugar, claro es, del propio poeta, vistos unos y otros desde una misma circunstancia histórica: tiempo y ámbito españoles”.¹⁹⁵

Nos limitamos a estas dos etapas del desarrollo de la poesía de posguerra, dejando aparte el segundo cambio ocurrido hacia el año 1950 porque el crítico lo presenta desde una perspectiva que no nos interesa al hablar sobre el arraigo y desarraigo. Pero, queda claro que esta división de la fecha no está expuesta por Dámaso Alonso, ni por García de la Concha, al presentar el arraigo y desarraigo como si fuesen movimientos simultáneos. Por eso en *La poesía española de 1935 hasta 1975* se habla de la poesía existencialista como terreno común de los poetas pertenecientes a cada uno de los dos movimientos.

¹⁹⁵ J. L. Cano, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, ⁴1986, p.13.

1.3 MUÑOZ ROJAS EN EL MARCO DEL ARRAIGO Y DESARRAIGO DE POSGUERRA

~~Para~~ la historia de la literatura no
existe más que el poeta individual”.

DÁMASO ALONSO

En este apartado intentamos primero enfocar la luz sobre la cuestión de adscribir a Muñoz Rojas en una generación literaria: del 27 o la del 36.¹⁹⁶ Ciertamente, se trata de un ~~poeta~~ sin tiempo” cuya obra es vigente para todo el siglo XX como vamos a demostrar. El propio escritor en “Trayectoria poética de Pedro Espinosa”,¹⁹⁷ subraya que la salvación radica en inscribirse en el tiempo de una manera personal sin dejar de considerar la sensibilidad del tiempo. Es decir, el antequerano no se preocupaba por el tema de ser agrupado en una generación o en otra¹⁹⁸ porque lo que verdaderamente importa es la personalidad del autor, muy lejos de las ataduras y reglas generacionales. Por eso, Muñoz Rojas nunca anunció su pertenencia a una generación concreta. Cuando lo incluyeron en la llamada ~~generación~~ escindida”, de la que anunció ~~desconocer~~ su significado”, comentó que era hombre de interrelaciones personales más que de grupo, añadiendo: ~~supongo~~ que debe ser la mía, la del grupo del 36, al que pertenecían

¹⁹⁶ Rafael Ballesteros, y *et* en la edición de *Textos poéticos (1929-2005)*, tratan en “Muñoz Rojas y la generación del 36”, de forma general, sobre la generación del 36, sin llegar a una ubicación del poeta en una generación. Ver pp. 25-83.

¹⁹⁷ Muñoz Rojas, “Trayectoria poética de Pedro Espinosa” en *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Sevilla, Universidad, 1953, p. 19.

¹⁹⁸ Esto se ve muy evidente en la respuesta de nuestro poeta a Antonio Carvajal cuando este le dijo: ~~No~~ entendía su adscripción a la Generación del 36 cuando estaba claro que era totalmente del 27, el más joven, sí, pero plenamente del 27”, Muñoz Rojas le replicó: “No te metas en eso, que es cosa de aburridos”. Antonio Carvajal, “Las lecciones del maestro amigo”, en *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, p. 65. Por eso, lo incluye en la antología de los poetas del 27 (Carvajal y Juan Ramón Torregrosa (coord. y selección.), *Hoy son flores azules: Tradición oral en poetas del 27. Antología infantil*, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía y Diputación de Granada, 2007, pp. 22 y 78-79. También en Antonio Carvajal y Juan Ramón Torregrosa (coord. y selección.), *Mañana serán miel: Tradición oral en poetas del 27. Antología juvenil*, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía y Diputación de Granada, 2007, pp. 26, 43, 68, 77-78. Se eligen en estas antologías los siguientes textos: —Am Jurado Moscoso” y varias coplas del *Cancionero de la Casería*. (Hemos consultado la tesis doctoral de Clara Martínez Mesa para estas dos antologías citadas que son de difícil acceso).

Señalamos que en esta parte tenemos el propósito de acercar a su obra sobre todo la escrita entre 1929 hasta 1954, es decir, a partir de su primera obra *Versos de retorno* llegando a *Cantos a Rosa*. Claro que el resto de su obra es también relevante pero se estudiará desde otras perspectivas en otros capítulos.

Rosales, Panero...”.¹⁹⁹ Por su parte, Fernando Ortiz, que dedica una parte de su obra *La estirpe de Bécquer* a tratar la obra de Muñoz Rojas, alude a la dificultad de encasillar a nuestro poeta en una generación determinada, aunque se suele atribuirlo a la generación del 36 —que ni siquiera constituye una generación en el estricto sentido orteguiano del término”.²⁰⁰ Dámaso Alonso también alude a la falta de cientificidad al aplicar el vocablo “generación”, ya en “Una generación poética”, tras señalar lo característico de cada uno de los poetas del 27, y referirse a la individualidad²⁰¹ de la producción de muchos de ellos declara:

no empleamos el vocablo debido cuando hablamos de generación. Sí; puede parecer que estamos usando esa palabra en un sentido flojo y vulgar, y no con la precisión científica que desde hace ya muchos años le están queriendo dar sabios varones. Sobre esos cientifismos (que cada vez me asustan menos) habría mucho que hablar. Esquivo toda discusión. Lo que quiero es, simplemente, afirmar que esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos.²⁰²

Alonso, poeta y crítico del 27, confiesa salirse de las ataduras científicas al aplicar el término “generación”. Su tarea fue la de reflejar su experiencia con esta generación basada, sobre todo, en la convivencia con ella.²⁰³ Además, Víctor García de la Concha advierte lo complejo que es agrupar a los autores en generaciones o grupos literarios utilizando el método generacional con rigor científico. Esta actitud coincide con las diversas opiniones y perspectivas sobre la existencia de la generación conocida por el 36²⁰⁴ y sobre la denominación de la misma.²⁰⁵ La tardía aparición de las antologías

¹⁹⁹ —Muñoz Rojas califica ‘Objetos perdidos’, su último libro, como divertimento poético: Evoca, a partir de extravíos, recuerdos que vuelven a su memoria”, *ABC*, (Cultura), Sevilla, 09 junio 1997, p.100.

²⁰⁰ Fernando Ortiz, —José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, en *La estirpe de Bécquer*, p. 183.

²⁰¹ Incluso Lorca y Alberti que, a pesar de ofrecer modos populares comunes, su obra refleja dos ambientes diferentes: uno andaluz oriental y otro occidental, respectivamente.

²⁰² Dámaso Alonso, —Una generación poética”, p.168.

²⁰³ El profesor habló de los poetas más importantes de la generación del 27, según lo que vio y vivió. Son los poetas que asistieron al Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927 (Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico, Bergamín, Chabás y él mismo) junto a otras figuras (Salinas, Cernuda y Aleixandre). Alonso, —Una generación poética”, pp. 157-158.

²⁰⁴ Esta generación del 36 tiene nombres diversos, por ejemplo, se denomina Generación de la Dictadura por Gerardo Diego (—Así es de creación”, *Hoja del lunes*, Madrid, 1 de marzo 1943); de la República por Torrente Ballester (*Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, ³1965); del 31 por Manuel Gil (*Spanish writers of 1936: Crisis and commitment in the Poetry of the Thirties and*

demuestra esta complicidad.²⁰⁶ Hay cuantiosos casos donde la afiliación de algún poeta en una u otra generación sea discutible; por ejemplo, la adscripción generacional de

Forties, Londres, Tamesis Books, 1973); del 35 por Luis Rosales, (Entrevista con Antonio Núñez, —Encuentro con Luis Rosales”, *Ínsula*, Nº 224-225, 1965); del 36 por H. Serís (—The Spanish generation of 1936”, *Book Abroad*, University of Oklahoma Press, Norman, XIX, otoño 1945, pp. 336-340); Generación escindida por Ricardo Gullón (—La generación de 1936”, *Asomante*, XV, 1959, pp. 64-69); Generación destruida por Joaquín Marcos (*Poesía española: Siglo XX*, Barcelona, Edhasa, 1986); Generación culpable por críticos del exilio. Según Ayuso (*La poesía española del siglo xx...*, p.15) el nombre procede de Pedro de Lorenzo (—Una fecha para nuestra generación: 1936”, *Juventud*, semanario de combate del SEU, 51, Madrid, 8 de abril de 1943) y luego lo usa Homero Serís para recoger bajo él a los intelectuales exiliados.

²⁰⁵ Ver Víctor García de la Cocha, *La poesía española de 1935 a 1975*, p. 13.

²⁰⁶ Aquí citamos algunas antologías de posguerra donde aparecen obras del antequerano. En los años cincuenta los sonetos VII y XII de *Abril del alma* forman parte de *Antología de Adonais*, Vicente Aleixandre (pról.), Madrid, Rialp, ¹1953, pp. 68-69. En esta antología encontramos obras de poetas del 27 y del 36 y otros. Los sonetos I y III de *Sonetos de amor por un autor indiferente* seguidos de —Sazón de todo”, de *Las cosas del campo* forman parte de *Panorama de la poesía moderna española* de Enrique Azcoaga, Buenos Aires, Periplo, 1953, pp. 225-226. En los años 60 apareció en muchas antologías, por ejemplo, *Veinte cuentos españoles del siglo XX*, Enrique Anderson-Imbert y Laurence Kiddle, New York, Appleton-Century-Crofts., 1961. En 1960 se publica *Antología de la poesía actual*, Lima, Tawantinsuyu donde aparecen textos de Muñoz Rojas, Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Bousoño, Celaya, Cernuda, Gerardo Diego, García Nieto, Jorge Guillén, José Hierro, Blas de Otero, Prados, Rosales, Ridruejo, Luis F. Vivanco, etcétera. En *Antología de la poesía malagueña contemporánea* (Ángel Caffarena (ed.), Málaga, Ediciones El Guadalhorce, 1960, pp. 133-142) se escogen varios textos de *Abril del alma*, *Sonetos de amor...*, *Cancionero de la Casería*, *Cantos a Rosa*, *Las cosas del campo*, *Las Musarañas*, y dos poemas por entonces inéditos: —Cumpleaños de Abril” y —Antonio Machado. Verano de 1928”. Forma parte de Luis López Anglada, *Panorama poético español. Historia y Antología. 1939-1964*, Madrid, Editora Nacional, 1965, pp. 348-349. Además contribuye en Antonio Molina, *Poesía española contemporánea: Antología (1939-1964): Poesía cotidiana*, Madrid, Alfaguara, ¹1966; F. C. Sainz de Robles, *Historia y Antología de la Poesía Española: (en lengua castellana)*, II, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 2115-2118; *Segunda Antología de Adonais*, Vicente Aleixandre (pról.), Madrid, Rialp, ¹1962, pp. 44-45. Aquí aparecen el poema XIII de *Cantos a Rosa* y —La madre” de *Canciones*. Aparece junto a diferentes autores de diferentes edades como J. A. Goytisolo, Celaya, María Victoria Atencia. Contribuye en la antología *Poetas del 35*, (Madrid, Cocusa, 1969), junto a Leopoldo Panero, Ildefonso M. Gil y Bleiberg y en Françoise Pechère (ed.), *Tierra de España (Anthologie poétique)*, Bruselas (ed. bilingüe), 1968, p. 175.

Considerado como miembro del 36. Durante los años setenta señalamos las participaciones siguientes: el poema II de *Cantos a Rosa* (—Ella estaba en el campo. Y era alegre...” aparece en la limitada edición de *Breviario de poesía malagueña contemporánea: (1881-1965)*, Juvenal Soto, Ángel Caffarena y M^a Victoria Atencia (eds.), Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Imprenta Sur (Dardo), 1975, p. 31. José Luis Cano en su *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1958, pp. 86-95 escoge poemas pertenecientes a *Sonetos de amor por un autor indiferente* y a *Abril del alma*; el poema —La madre”, —Amí me ha sucedido muchas veces...”, que aparece como inédito por entonces; —Yesta casa tan bella...”, que incluyó en su *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 330-338. Antonio Gallego Morell (ed.), *Literatura de tema deportivo*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 17-18. Se escoge el poema —A una ciclista”, de *Canciones*. Francisco García Pavón, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976. Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936. Antología*, Barcelona, Plaza & Janés, 1972, pp. 243-252. También, Manuel Urbano lo incluye en su *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, Barcelona, Akal, 1976, y

Miguel Hernández, pues, como señala Gómez Yebra: “Los amantes de las clasificaciones, de la organización de la historia literaria en períodos, generaciones, escuelas o movimientos, incluyen a veces a Miguel Hernández entre el conjunto de poetas que configuran la denominada ‘promoción de la República’”.²⁰⁷ Pese a ello, Dámaso Alonso considera al poeta de Orihuela como “genial epígono de la generación del 27”. El caso de nuestro antequerano es parecido; pues, algunos defienden su pertenencia a la generación de sus maestros y amigos: Aleixandre, Guillén, Salinas, etc., mientras que otros críticos lo consideran como miembro del 36.²⁰⁸

De todas maneras, la generación del 36 no supuso una ruptura total con su precedente. Guillermo Carnero señala que, por edad, Muñoz Rojas es uno de los miembros del 36, una generación continuadora de la del 27, aunque no con rasgos propios. Nuestro antequerano es continuador o compañero más joven de ellos:

la periodización al uso lo sitúa por lo tanto en la llamada “generación del 36”, rótulo aceptable mientras se entienda inicialmente, con respecto al 27, como una continuidad con matices y marcada ante todo por la superación del rupturismo vanguardista. Como un compañero algo más joven convivió Muñoz Rojas con el grupo andaluz del 27; colaboró en las revistas *Cruz y Raya* y *Mediodía*, y en el homenaje intergeneracional a Neruda de 1935.²⁰⁹

1.3.1. Muñoz Rojas y la generación del 36

Fanny Rubio,²¹⁰ Pilar Palomo²¹¹ y Ricardo Gullón²¹² lo incluyen en la generación del 36. Gullón consideró en su nómina de poetas del 36 algunos criterios como la edad, la

Ricardo Velilla Barquero (ed.) en *Poesía española: (1939-1975)*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1977, pp. 128-129, con los poemas: “Sic llamo azucena” y “Cotigo aquí, contigo”.

²⁰⁷ Antonio A. Gómez Yebra (ed.), *Miguel Hernández, Antología poética*, Madrid, Castalia, 2010, p. 31.

²⁰⁸ José García Martín lo incluye en *Poetas del Novecientos. Entre el Modernismo y la vanguardia: (Antología)*, II, Madrid, Fundación BSCH, 2001, pp. 284-294. En el primer tomo de la antología titulado “De Fernando Fortún a Rafael Porlán”, según menciona José Martín, Juan Chabás enumera en su *Breve historia de la literatura española* a Muñoz Rojas, entre otros poetas, como siguiente en tiempo y tendencia de “los nuevos poetas [del 27]” (Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2004, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w0r8>).

²⁰⁹ Guillermo Carnero, “Cantos a Rosa, de José Antonio Muñoz Rojas”, *El Mundo*, (El cultural), 12 marzo 2000, disponible en <http://www.elcultural.es/revista/letras/Cantos-a-Rosa/15604>.

²¹⁰ Fanny Rubio y José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesía española ...* p. 29. El criterio de su inclusión es el artículo de Pedro de Lorenzo, “Una fecha para nuestra generación” en *Juventud*. Bajo esta generación se agrupan promociones diferentes. Muñoz Rojas pertenece a los fundadores que nacieron entre 1901 y 1936.

dedicación a la literatura en la fecha (1936), señalada como definitoria de la generación la convivencia, la publicación en las mismas revistas, colecciones literarias, diarios y otras publicaciones, y la participación en las experiencias de la época desde los mismos círculos de acción”.²¹³ Aplicando estos criterios a nuestro antequerano hallamos que, si seguimos una clasificación de naturaleza biológica,²¹⁴ como la adoptada por Gerardo Diego, José Antonio Muñoz Rojas pertenece a la primera promoción de fundadores del 36, nacidos entre 1901-1910.²¹⁵

Además, nuestro antequerano vivió las mismas circunstancias socio-históricas de los miembros del 36 y sufrió las amargas de la guerra. La situación de los años treinta y cuarenta viene traumatizada por la guerra civil, que es el hecho marcador de la gestión de esta generación. Ridruejo,²¹⁶ Torrente Ballester y Ricardo Gullón defienden que la contienda de 1936 es aglutinadora de este grupo de poetas. Por su parte, Homero Serís señala que si la Guerra fuera la causa de la agrupación de la generación del 98, del

²¹¹ Hace una referencia a José Antonio Muñoz Rojas al hablar sobre los miembros del 36. M.ª del Pilar Paloma, *op.cit.*, p. 66. La autora acentúa: «La cuestión [sobre la existencia de la generación del 36] no se debate en torno a la nómina de sus integrantes, en los que, incluso, ya se van marcando dos grupos claramente diferenciados: el de la revista *Hora de España* [...] y el que después de la guerra giraba en torno a *Escorial*» (pp. 42-43), es ya conocido que Muñoz Rojas colaboró en el *Escorial* durante los primeros años cuarenta.

²¹² Ricardo Gullón menciona a Muñoz Rojas junto a Luis Rosales, José Luis Cano, Vivanco, Ildefonso M. Gil, Serrano Plaja, Ridruejo, Leopoldo Panero Bleiberg y otros como poetas del 36 (*La joven poesía española: en torno a una antología*, disponible en Biblioteca Virtual Cervantes, 2006 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc765v2>>).

²¹³ Ricardo Gullón, *L invención del 98...*, p. 167.

²¹⁴ Se refiere al método histórico de la generación defendido por Peterson y Ortega y Gasset, según él, la comunidad de fecha y comunidad espacial son los atributos primarios de una generación (PP. 249-266). También Julián Marías, *op. cit.*, pp. 134-135, este libro está disponible Alicante, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2014, (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-metodo-historico-de-las-generaciones/>) [fecha de consulta 01/12/2014].

²¹⁵ Según la teoría de Gerardo Diego, aceptada por Pedro de Lorenzo (*Juventud*, Semanario de combate del S.E.U., número 51, Madrid, 8 de abril de 1943), se puede hablar de tres promociones dentro de la misma generación: fundadores, creadores y epígonos. A los fundadores pertenecen también José Antonio Primo de Rivera, Ramiro Ledesma Ramos, José María Alfaro, Juan Aparicio y Emiliano Aguado. Sus poetas: Luis Felipe Vivanco, los hermanos Panero, Luis Rosales. La segunda promoción engloba a los escritores nacidos entre 1911 y 1920. Estos llevan como lema aglutinante *la creación como patriotismo* y son Pedro Álvarez, Camilo José Cela, Rafael García Serrano. Sus poetas Federico Muelas, Dionisio Ridruejo, Enrique Azcoaga, José Luis Cano, José García Nieto y Jesús Juan Garcés. por último, la tercera promoción habría que buscarla en los alumnos de la nueva Escuela de Periodismo. —*Así es de creación*”, *Hoja del lunes*, Madrid, 1 de marzo de 1943, citado por Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, p. 14. Ver también Elisa María Domínguez de Paz, «Tres poemas inéditos de Juan Panero», *Castilla: Estudios de literatura*, Nº 6-7, 1983-1984, pp. 7-13, sobre todo p. 8. Disponible en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2904434.pdf.

²¹⁶ Hans-Peter Schmidt, Dionisio Ridruejo, *Ein mitglied der spanischen “Generation von 36”*, Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1972, pp. 294-318. Citado por García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, p. 16

mismo modo, la guerra civil presenta un gran motor de la aparición de la generación del 36: “Just as a war was the cause and the immediate occasion of the crystallization in Spain of the so-called Generation of 1898, just so another war brought into being a new literary generation which should like to call the Generation of 1936”.²¹⁷ Gonzalo Torrente Ballester llama esta generación como la “de la República” señalando:

[...] entre 1930 y 1936 se formaron sus miembros y durante esos años aparecieron los primeros libros de algunos de ellos [...] Así como la promoción anterior se vio partida por la guerra de 1936 y sus hombres andan dispersos, los de esta segunda promoción, o de la República, permanecieron en su mayor parte en España y aquí publicaron su obra y aquí permanecieron.²¹⁸

Ballester aquí delimita la etapa de la aparición de las primeras obras de la generación del 36, entre los años 1930 y 1936. Asimismo, Luis Cernuda, al hablar sobre esta generación, ve que había comenzado a surgir poco antes de la fecha de 1936 y cita a nuestro antequerano como miembro de ella: “estaba compuesta por Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas, Germán Bleiberg, Luis F. Vivanco y algún otro”.²¹⁹ Además, observa que entre los años 1920 y 1930²²⁰ aparecen las primeras publicaciones de la generación del 27.²²¹ Según estos marcos cronológicos, el caso de nuestro poeta antequerano lo acerca más a la generación del 36, pues, Muñoz Rojas publicó su primer libro *Versos de retorno* en 1929 y el segundo, *Ardiente Jinete*, se data en 1931.

Nuestro poeta vivió los durísimos años de la guerra y posguerra, hecho que dejó una gran huella en su sensibilidad, sin que ello le impidiera publicar obras literarias

²¹⁷ Homero Serís, “The spanish generation of 1936”, *Books abroad*, University of Oklahoma Press, Norman, Vol. XIX, N. 4, 1945, pp. 336-340, sobre todo 336. Esta comparación con los poetas del 98 la advertimos en las palabras siguientes de Dionisio Ridruejo: “a la liza cuando ya no parecía posible seguir soñando, cuando la realidad que a ellos y a los del 98 les había dado asco, nos llegaba a la boca”. “El 98 en nosotros”, en Perdo Laín Entrealgo, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Artes gráficas Diana, 1945, p. 433. *Apud* García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, p.15.

²¹⁸ G. Torrente Ballester, *op. cit.*, p. 457.

²¹⁹ Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 173.

²²⁰ Kurt Spang subraya que los poetas que empezaron a publicar sus obras durante los años veinte provocaron la reacción de la crítica que presentó muchas visiones sobre la denominación de la misma. Kurt Spang, *Inquietud y nostalgia: La poesía de Rafael Alberti*, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1977, p. 25.

²²¹ Luis Ceruda, *op.cit.*, p.135.

dentro de España. En esta actitud los poetas del 36 se diferencian de sus antecesores como Guillén, Cernuda o Salinas, que dejaron a su patria.

Asimismo, Muñoz Rojas desempeñó el mismo papel intelectual de los poetas del 36. Torrente Ballester subraya la misión histórica y cultural que los poetas del 36 habían asumido, pues, para él, esta generación: «Corresponde a los que aquí permanecieron el honor y el dolor de mantener contra viento y marea la continuidad cultural española, de servir de puente entre las generaciones anteriores y las siguientes a la guerra [...] Son los que, tras la guerra de 1936, restauraron la vida intelectual de España, la mantuvieron en conexión con Europa y cuidaron de mantener su tono y su altura».²²² Esa conservación y mantenimiento de la cultura española se representa en la publicación de obras literarias y artículos de revistas. Sobre eso podemos afirmar que la difusión notable de las revistas desempeñó un papel vertebral en el desarrollo de la vida intelectual española. De ahí, resaltamos que nuestro poeta participó en diversas revistas no solo con poetas del 36, sino también con los maestros del 27. Hablando sobre las revistas, o nos referimos a un nuevo hecho, pues, como apunta Fanny Rubio: «La floración de las revistas literarias y poéticas de posguerra no constituye un fenómeno nuevo. Es la prolongación de un hecho conocido a partir del florecimiento de los años veinte»,²²³ sino de un gran desarrollo y logro del papel literario de las revistas. Ricardo Gullón señala que la generación del 25 – como él lo denomina – y la del 36 habían enlazado y estaban en contacto de diferentes maneras y por distintas vías. Y entre los ejemplos mencionados por el autor fueron Vivanco, Rosales y Muñoz Rojas que contribuyeron en *Cruz y Raya* de José Bergamín.²²⁴ Merece aquí una especial mención el caso de la revista *Garcilaso*, surgida en mayo de 1943, que es el punto de partida de los poetas del 36. José Antonio Muñoz Rojas que vivió su juventud en aquella etapa del florecimiento de las revistas, cuenta con muchas colaboraciones en esta revista. Cristóbal Cuevas opina que el temperamento literario del joven antequerano lo hace inclinarse hacia lo lírico y concentrado, así que encontró su cauce en las reseñas, cuentos y el poema bien meditado: «Su vehículo de comunicación ideal será, pues, la revista, y en revistas colaboró asiduamente toda su vida».²²⁵ Es cierto que el antequerano empezó su vida literaria como periodista. Estando en Cambridge, mantuvo

²²² Torrente Ballester, *op. cit.*, p. 457.

²²³ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas: (1939-1975)*, p. 9.

²²⁴ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 172.

²²⁵ Cristóbal Cuevas (edición, selección y ensayo introductorio), *Poesí ...*, p. 24.

las relaciones con España a través de la revista *Isla*. También, como hemos dicho antes, colaboró en *Cruz y Raya*, la revista que defendía la “rehumanización del arte” y estaba frente al europeísmo de la *Revista de Occidente*. Asimismo, nuestro poeta trataba siempre del influjo de la revista de Bergamín sobre su personalidad y obra. La tendencia rehumanizadora defendida por *Cruz y Raya* traía mucho al antequerano que tradujo un importante artículo de Maritain titulado “¿Quién pone puertas al canto?” que defendía un nuevo concepto del arte:

La situación efectiva del arte del momento ha cambiado enteramente de quince años a esta parte. ¿Hay algo más pasado de moda que el cubismo? El angelismo pictórico y poético parece completamente acabado. Un arte que se negaba a la contemplación, una inteligencia que se quería sin ningún instante de pasividad, fabricante pura de mundos y formas, confiesan su vacío a fuerza de actividad –el vacío natural del intelecto humano cuando lo otro no penetra su vida-.²²⁶

Cristóbal Cuevas opina que el ensayo de Maritain “¿Quién pone puertas al campo?”²²⁷ que publicó en dicha revista, contribuyó decisivamente en la formación de la teoría poética de José Antonio Muñoz Rojas.²²⁸ En cuanto a *Escorial* (1940-1949) lo reunía con Panero, Vivanco, Hidalgo, Valverde, Dámaso, Aleixandre y otros. La revista respondía- observa J.C. Mainer- “a un pensamiento político burgués que propugnaba la nacionalización y la intelectualización de un acuciante problema colectivo: la integración de la cultura en la vida española”.²²⁹ Asimismo, entre las revistas en que colaboró nuestro poeta junto a los del 27 mencionamos *Litoral* que pertenece a la misma etapa en que apareció su primer libro *Versos de retorno*, y coincide con su amistad con Manuel Altolaguirre, Emilio Parados y J. L. Cano.²³⁰

²²⁶ Jacques Maritain, “¿Quién pone puertas al campo?”, Muñoz Rojas (trad.), Madrid, *Cruz y Raya*, 25, 1935, p. 7.

²²⁷ Ver nuestra recopilación de algunos textos dispersos de Muñoz Rojas en esta tesis.

²²⁸ Cristóbal Cuevas (edición e introducción), *Poesía* (1929-1980)..., p. 29.

²²⁹ “La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950), en *Literatura y pequeña burguesía en España* (notas 1890-1950) p. 247. *Apud*. Cristóbal Cuevas (edición e introducción), ..., p. 38.

²³⁰ Altolaguirre se refiere a la colaboración de los jóvenes poetas en la revista *Litoral* al describir la antigua imprenta Sur malagueña, donde editaron la revista señalando: “Era una imprenta llena de aprendices, uno manco, aprendices como grumetes, que llenaban de alegría el pequeño taller, que tenía flores, cuadros de Picasso, música de don Manuel de Falla, libros de Juan Ramón Jiménez en los estantes”. Manuel Altolaguirre, “Vida y poesía: cuatro poetas íntimos”, en *Obras completas*, I, James Valender (edición), Madrid, Istmo, 1986, p. 231. *Apud* Francisco Ruiz Noguera, José Antonio Mesa Toré, *Las nuevas colecciones de la Antigua Imprenta Sur*, Diputación provincial de Málaga, Centro Cultural de generación del 27, 2013, sin página,

Volviendo a los rasgos comunes de la obra del antequerano y la de la generación del 36, se advierte desde el primer momento que el poeta: «burila la palabra poética, canta lo cotidiano, se expresa con autenticidad, alterna la estrofa tradicional y el verso libre, y gusta del estilo sencillo»,²³¹ y estas son las características más acusadas de la poesía de sus compañeros. Pero lo que más acerca a nuestro poeta a sus compañeros es su gran admiración y recepción de la poesía de Antonio Machado. Como apunta Fanny Rubio, el rescate del gran poeta se realizó por los poetas del 36²³² en la línea del «realismo intimista trascendente». ²³³ Los versos machadianos que más influyeron sobre estos poetas son los que presentan una visión espiritualizada del paisaje y una ligera inquietud religiosa,²³⁴ tal como refleja la obra del antequerano.

Resulta significativo resaltar que, para Muñoz Rojas, si Pedro Espinosa cayó primero bajo la influencia de Góngora y después Quevedo, su generación también iba por el camino de A. Machado y J. R. Jiménez:²³⁵

La tentación es común a todas las épocas y cercana está la que experimentamos las gentes de mi generación cuando nos asomamos, allá por los tardíos años veinte, al mundo deslumbrante de la poesía y nos encontramos con esos tironazos, de muy

²³¹ Cristóbal Cuevas (dirección y edición), *Diccionario de los escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Castalia, 2002, p. 626.

²³² Es oportuno mencionar que, según Dámaso Alonso, los poetas del 27 no abominaban de los maestros ya famosos como Unamuno, los Machdo, Juan Ramón Jiménez; sí la figura de Unamuno y J. R. Jiménez dejan hoy (1948) más huella que hace 25 años. «Una generación poética», P. 161.

²³³ Fanny Rubio y José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesí esp ñol ...* p. 8.

²³⁴ Fanny Rubio, *loc. cit.*

²³⁵ No encontramos palabras que describen la relación entre Machado y los del 36 mejor que las pronunciadas por nuestro poeta antequerano en su «Encuentro con don Antonio Machado» que forma parte de su libro *Amigos y maestros*, donde leemos: «¿Qué hay en el poeta contemporáneo que lo hace más prójimo, más nuestro, más poeta, ¿qué nos expresa? Lo cierto es que cuando sentimos que lo vivo, lo actuante en nosotros, tiene necesidad de expresarse, siempre lo hace por la voz del poeta coetáneo. Y es que no en balde se comparte el tiempo. Las cosas podrán cambiar o no cambiar, la belleza ser eterna, el placer único y fugaz, pero lo que nos fija es esa fugacidad, esas horas de aire común, es ese peculiar modo, que en esos años, esos instantes, tenemos los hombres que compartimos una época, de enfrentarnos con las cosas. La actitud ante el amor, ante el paisaje, ante la patria, aunque a veces distinta, es necesariamente compartida. Y esa actitud sólo la canta para nosotros quien siente nuestro tiempo como suyo. Lo caliente es lo próximo. Para nosotros, entonces, la poesía de don Antonio Machado fue la poesía encontrada. El verso, sencillamente, como encontrado y dejado, ni buscado ni menos rebuscado [...] Todo estaba construido sobre lo más elemental, lo más necesario y cotidiano: la fuente, el agua, el amor, la esperanza, la melancolía». José Antonio Muñoz Rojas, *Amigos y maestros*, pp. 24-25. Unamuno también con su obra existencialista influyó sobre los poetas del 36 y, directamente, sobre nuestro antequerano que lo conoció en Cambridge. Ver Muñoz Rojas, *loc. cit.*, pp. 41-43.

distinto sentido, que claro no se llamaba Quevedo ni Góngora, sino Don Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.²³⁶

Cabe subrayar que la convivencia y la amistad de nuestro poeta con los poetas del 27, no significa necesariamente su agrupación a esta generación, pues, Leopoldo Panero y otros del 36 tenían amistades con los miembros del grupo precedente. Por eso, el homenaje de Pablo Neruda reunía a sus amigos y maestros donde participaron Luis Cernuda, León Felipe, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Miguel Hernández, Leopoldo y Juan Panero, Arturo Serrano Plaja, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y el mismo Muñoz Rojas.

Además, nuestro poeta creó *Nueva revista* junto a algunos poetas del 36 como Leopoldo Panero, José A. Maravall, José R. Santeiro y otros amigos, donde publicó sus poemas “Del aire”²³⁷ y “Los miradores”.²³⁸

1.3.2. ¿Un poeta del 27?

Por otra parte, se puede hablar de algunos rasgos de la poesía del 27²³⁹ dentro de la obra del antequerano. Nuestro poeta canta la belleza de la Naturaleza acercándose mucho con la palabra desnuda, limpia y exacta a la poesía pura. Enrique Baena comenta que literariamente puede ser considerado como un continuador y heredero del 27. Su proximidad a la estética de la “poesía pura” lo confirma.²⁴⁰ Y tenemos su *Ardiente jinete* (1931), un libro lleno de metáforas y tintes surrealistas, inspiradas en la naturaleza y en el ambiente donde crecía el poeta: “Si quieres, podrías refrescarte en mis lágrimas/ porque, aunque mis lágrimas son ardientes, / son frías para tu cuerpo moreno”.²⁴¹

²³⁶ Muñoz Rojas, “Pedro Espinosa, amigo personal”, en *Ensayos...*, p. 31.

²³⁷ Escribe en este poema: —hs árboles sus sombras han perdido/ y la hoja se queda en pensamiento./ Cartas urgentes al Otoño han ido./ (En el sello un caballo vence al viento)./—No vendrá hoja. Suspende tu viaje”./ -El otoño, escribiendo sus memorias./ Me iré a la una. Lo que llevo traje/ a contar como nuevas mis historias. *Poemas tempranos* [años treinta], OC., p. 41.

²³⁸ *Nueva revista*, 6, 14 marzo de 1930.

²³⁹ En cuanto a los rasgos de la producción literaria de los poetas del 27, Luis Cernuda los resume así: la predilección por la metáfora; la actitud clasicista; la influencia gongorina y el contacto con el superrealismo. Ver Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 153.

²⁴⁰ Enrique Baena, *Umbrales del imaginario*, p. 31.

²⁴¹ Muñoz Rojas, *Ardiente jinete*, OC., p. 63.

Miguel García Posada relaciona, de forma pasajera, este libro con *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa.²⁴²

En cuanto su relación con la obra de Góngora y con el surrealismo, es un tema que hay que aclarar en este contexto. Sabida ya la relación de los poetas del 27 con Góngora, sería pertinente aludir aquí a la actitud del antequerano ante la poesía del poeta áureo. Muñoz Rojas se refiere a su encuentro (espiritual) con este poeta en 1927, narrado *Amigos y maestros*. El poeta joven describe cómo en un día del verano en aquel año, lo sobrevino el especial sabor de la obra del cordobés. Era un encuentro inesperado entre los dos poetas cuando halló en uno de los almacenes de su casa el *Polifemo* de Luis de Góngora, con los comentarios de Salcedo Coronel.²⁴³

Estaba celebrándose el centenario del cordobés, la vindicación sevillana de los del 27, el precioso número de *Litoral* malagueño y el hallazgo vino que ni buscado. Por la abierta ventana se entró *Polifemo* con ninfa y galán, con su ámbito sensual y fulgente tan agregado al verano palpitante más allá de la ventana florida, amigo desde entonces y para siempre”.²⁴⁴

Nuestro poeta al releer esta obra del cordobés y, precisamente después de la *Égloga* tercera de Garcilaso, anuncia su juicio ante esa perfección estilística de Góngora:

delata la ausencia de una dulzura, de un humor en el que Vossler veía la razón de la siempre fresca supervivencia de una obra como la *Fábula de Genil*. Ese —~~as~~ y más” que parece el poeta imponerse a sí mismo, lo limita. Y sin embargo a pocas horas de la

²⁴² Miguel García Posada, [Reseña de] “*Poesía 1929-1980*” *ABC* (Madrid), 24 febrero, 1990, p. 57.

Es verdad que poemas como “Bailaré con Jacinta” demuestran el rechazo de las formas clásicas de recrear una historia amorosa con un tono dramático y nostálgico. A este respecto ver Khemais Jouini, “Circunstancias y quehacer poético en *Jacinta la pelirroja* de José Moreno Villa”, *Especulo: Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/jmvilla.html>>.

²⁴³ El antequerano describe este hallazgo con algunas palabras llenas de nostalgia y admiración: “Un buen día de aquel año [1927], o rondándole, vinimos a dar, sin esperarlo y con gozo, con un tomo en pergamino. ¡Oh alacenas misteriosas de las antiguas casas llenas de encuentros inesperados! En una de ellas, la del cuarto de la Tribuna, tan misterioso él mismo, con la cruz de Nuestro Padre y las celosías a la Humildad, tras no sé cuántos tarros y chirimbolos, el *Polifemo* de don Luis, con los comentarios de Salcedo Coronel. Era el único libro entre otros muchos chismes domésticos. ¿Quién lo había llevado allí? ¿Cuántos años habían pasado el Gigante y la Ninfa ocultando sus amores en aquel rincón? ¿Qué mano dispuso la mía y llevó a sacarlos a una luz que era casi la suya, estival y andaluz, espesa de olores mágicos, llave fácil a los mundos largos, misteriosos, esperados, presentidos? Muñoz Rojas “Encuentro con Góngora 1927”, en *Amigos y maestros*, pp. 15- 16.

²⁴⁴ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, 16.

lectura se nos estaban viviendo de nuevo los versos saltando, brillando, encandilándonos y recreándose, después de tres siglos del brote primero. La poesía es así.²⁴⁵

Por eso, Fernando Ortiz en su artículo “José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, publicado en *Nueva Revista* en 2009, alude a la elegancia y mesura del estilo de nuestro poeta señalando su predilección por la poesía humana y natural. Ortiz justifica la inclinación del antequerano a la poesía de Espinosa que a la de Góngora: “Porque Espinosa resulta más humano, comedido [...] y tiene sorna. Incluso cuando habla de los dioses de la gentilidad. Algo impensable en Góngora quien, en sus poemas mayores, nunca baja de su esplendente diadema verbal, ni se despoja por un momento de su soberbio y rígido uniforme de gala de Gran Mariscal de la Poesía”.²⁴⁶ Muñoz Rojas, gran admirador de Machado, busca las pocas palabras verdaderas creadas con autenticidad.

Otro aspecto del estilo de Muñoz Rojas y que queremos discutir al tratar los rasgos comunes de su poesía y la del 27, es el surrealismo. Los años republicanos cuentan con un número considerable de revistas literarias. Muñoz Rojas publicó en *Cuatro vientos* algunos de sus cuentos surrealistas que aparecerán en 1979 en su libro *Cuentos surrealistas*.²⁴⁷ Cristóbal Cuevas señala que precisamente en el verano de 1929 y gracias al contacto de nuestro poeta con Aleixandre, empieza a leer en Antequera la obra de Gide y el *Manifiesto surrealista* de A. Breton.²⁴⁸ Pero, ¿en qué medida se vio influido por aquellas corrientes? Él mismo explica en la introducción de *Cuentos surrealistas*:

Por aquellos años estaba al día el surrealismo y esto puede ayudar a entenderlos. Vicente me dijo que había que leer los *Cantos de Maldoror*,²⁴⁹ suscribirse a la *Revolution Surrealiste* y oír reverente a Breton y cofrades, sin que, la verdad, acabaran de calarle a uno como le calaron otras cosas [...] Y así salieron estos cuentos que tú

²⁴⁵ Muñoz Rojas, *loc.cit.*, p. 17.

²⁴⁶ Fernando Ortiz, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, *Nueva revista de política, cultura y arte*, 123, 2009, pp. 97.

Disponibile en <http://www.nuevarevista.net/articulos/jose-antonio-munoz-rojas-poeta-en-verso-y-prosa>.

²⁴⁷ Como expondremos en el cuadro cronológico, en *Cuarto vientos* publicó “Primera maravilla de los viajeros”, 1933. “El suicidio de un jesuita” apareció en *Nueva Revista* en 1935, “Viento y fuego en la visita” en *Cruz y Raya*, 1935; “El vivillo en las Chapas” en *El Español*, 1945; “Active Dust”, *Finisterre*, 1948; “El Cierro”, *Ínsula*, 1949 y “La pequeña Jacqueline”, en *Correo Literario*, 1950.

²⁴⁸ Cristóbal Cuevas (edición e introducción), *Poesía (1929-1980)* ..., p. 23.

²⁴⁹ La primera traducción española de este libro de Lautréamont (Uruguay 1846- Francia 1870) se publicó en Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.

copiabas y conservaste [su amiga Nancy]. Si son surrealistas o no es cosa de dilucidar. Sí es cierto que se escribieron cuando el surrealismo estaba en auge”.²⁵⁰

El poeta así conoció aquel mundo del surrealismo francés, bien reflejado en *Pasión de la tierra* de Aleixandre, o en *Ocnos* de Cernuda. En una entrevista realizada por A. Sánchez Rodríguez expone nuestro antequerano que el título del libro *Cuentos surrealistas* es una broma; porque no son nada surrealistas, sobre todo, del surrealismo de André Breton que José María Hinojosa había importado, ya es conocido que este fue realmente agente importador de aquella tendencia a su vuelta de París.²⁵¹ Es verdad que, según Álvaro García, el surrealismo, los alardes técnicos y el arte de deshumanización habían interesado poco a Muñoz Rojas. Por eso, los toques surrealistas en su obra son pocos,²⁵² por ser opuestos a la predilección por liberarse del formalismo y la deshumanización orteguiana.²⁵³

Asimismo, José Luis Cano comenta la frase del citado autor: –Si son surrealistas o no es cosa de dilucidar” afirmando que no se trata de un surrealismo radical (como el de Breton u otros surrealistas franceses), sino otro parecido a algunos poetas del 27, sobre todo, *Vispera del gozo* de Salinas. Cano no se limitó a referirse a la coincidencia de Muñoz Rojas con los poetas del 27 en este respecto, sino también señaló algunas expresiones e imágenes comunes entre Lorca y nuestro antequerano. El crítico inclinó a encuadrar el surrealismo de nuestro poeta bajo el concepto general de irrealismo poético.²⁵⁴

²⁵⁰ La obra se conservó gracias a su amiga Nancy. A este respecto dice Muñoz Rojas en la introducción del libro: –Gracias a ti se salvaron de la quema de la casa donde muchas cosas del alma perecieron. Y ahora –¿por qué?– se me ocurre releerlos y verme en ellos como en un espejo, y ver mi expresión de entonces, que no es ésta donde hallan su asiento la perplejidad, a veces el desengaño, o acaso un leve asumo de esperanza”. Muñoz Rojas, *Cuentos surrealistas*, pp. 11-12.

²⁵¹ Alfonso Sánchez Rodríguez (entrevista con Muñoz Rojas), –Entre *Versos de retorno* y suspiros del conde, una visita a José Antonio Muñoz Rojas”, *Calas: Revista de Literatura del Centro Cultural*, 1, Junio de 1997, p. 6.

²⁵² Ya hemos señalado que la poesía de nuestro escritor, gran admirador de Machado, reemplaza la pureza y deshumanización por la impureza y humanización. Pero sus primeras obras no están carentes de estas tendencias surrealistas.

²⁵³ Ver Álvaro García (edición e introducción.), *Versos: José Antonio Muñoz Rojas*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, p. 7.

²⁵⁴ José Luis Cano, –Rondando el surrealismo” *El País*, 3 octubre 1979, el artículo está disponible en http://elpais.com/diario/1979/10/03/cultura/307753216_850215.html. p. 32.

No es de extrañar que el joven antequerano se vea influido por una u otra de estas corrientes, reflejando en sus primeras producciones como en *Versos de retorno* algunos ecos del surrealismo, o reproduciendo voces de Juan Ramón Jiménez.²⁵⁵

La falta de las relaciones racionales e lógicas entre las imágenes plasmadas y la realidad, rasgo del surrealismo, palpita de vez en cuando en *Ardiente jinete*, como se advierte en los versos siguientes con el notable alejamiento de la realidad:

Así,
un amor sin rodillas
para sentarme en ellas y clamar:
Cuando despierten los muertos, amada, entonces,
con una boca muy grande
a la que vengan a recrearse
los picos de las águilas
y las uñas diminutas de los hipopótamos.²⁵⁶

Estas imágenes convierten los versos en algo sugerente y nos hacen pensar en otras perspectivas alejadas de la lógica de la realidad. Es de subrayar también que el empleo del verso libre coincide con el carácter surrealista del libro.

Pasamos ahora a la veta popular advertida en sus *Poemas de juventud* (1929-1935)²⁵⁷ y que tienen que ver con la poesía del 27. El octosílabo es la forma métrica predominante en sus romances como en “Romance”, con tema religioso: “Está la noche borrosa./ Están tocando campanas.// Que es domingo, niñas, hoy;/ vamos a misa de alba”. El octosílabo con su quebrado, huella de la poesía popular del 27, abunda,

²⁵⁵ Como señala Cristóbal Cuevas: “ciertos enfoques primaverales o estelares, el gozo ante lo nuevo, la estética floral, o poema como Deshojamiento y Noche de San Juan recuerdan a Juan Ramón” (p. 21). Además, recordamos que una de las primeras lecturas del antequerano fue la *Segunda antología poética*. Por eso, el antequerano resalta una cita del gran poeta en uno de sus poemas de juventud (OC., p.36)

²⁵⁶ Muñoz Rojas, *Ardiente jinete*, OC., p.58. A nuestro ver, esto tiene que ver con el nuevo modelo del amor que el antequerano propone, se trata de un amor rebelde, moderno, que rechaza las ataduras del amor metódico burgués. Estos versos mencionado se leen en el contexto de sus antecedentes: “Un amor sin baile ni música/ sin hola qué tal/ o cuándo comiste la última vez/ sin perfiles ni bahías/ sin más amor que el amor/ de la montaña al pino/ o del vino a la lluvia/ sin más cuidado/ que arroparlo bien todas las noches/ y llamarlo por la mañana a la hora en punto,/ y tenerle una taza de júbilo o pena,/ según su voluntad, en la mesita de noche”. Muñoz Rojas, “H” en *Ardiente jinete*, pp. 57-58.

²⁵⁷ Ver “Romance”, OC., p. 30; “Romance de la luna sola”, p.32; “Coplas”, p. 36.

posteriormente, en *Cancionero de la Casería*: “Fu dedo temblando al filo/ de la hoja. / Vilo de todo. Tu paso. / ¿Esa nube, / o acaso el humo? ¿No sube/ la alameda?”²⁵⁸

Asimismo, José Antonio Muñoz Rojas mostró su interés por el tema de la poesía popular, pues, se refirió a este tipo de poesía y a su prohibición durante el siglo XVIII, señalado a la vez la existencia de testimonios sobre su popularidad, arraigo y esplendor durante el siglo XIX. Es curioso que nuestro poeta se refiera a un paralelo entre el florecimiento de la poesía popular y las corridas de toros, dos formas castizas y arraigadas. El siglo XVIII es la centuria de reacción contra lo popular, se quería educar a la gente, europeizarla. Por otra parte, el siglo XIX defendía dos tendencias: lo castizo y lo ilustrado.²⁵⁹

Nos detenemos aquí en otro romance “VI”²⁶⁰ perteneciente a *Poemas de juventud* para sacar algunas conclusiones. Muñoz Rojas se reacciona ante el objeto exterior que le provoca nostalgia al tiempo pasado:

Madre, por la calle pasan
carros de Caballería,
vienen cargados de paja.
Me traen sabor de era,
olor de tarde romántica
-¡tardes de agosto,
riberas aún no mojadas!-,
caminito de la era

²⁵⁸ Muñoz Rojas, “IX” en *Cancionero de la Casería*, p. 180.

²⁵⁹ Ver “Hijas del aire” en *Ens yos...* pp. 74-92. En este curioso y erudito artículo, José Antonio Muñoz Rojas se refiere al nacimiento de la poesía popular subrayando dos anécdotas distintas que ilustran este nacimiento y demuestran su origen individual y su rápida difusión. La primera se coge del prólogo que Don Antonio Trueba puso al libro de sus *Cantares*, allá por 1850, que no es libro de coplas, sino de episodios versificados de tema popular” (p. 74). Trueba relata que escribía las coplas particularmente a las muchachas para que las cantaran a sus novios. El poeta antequerano resalta el concepto que tiene ese poeta romántico sobre las coplas que son la expresión de los sentimientos del pueblo: “cada copla popular es para mí un capítulo de la historia de un corazón” (p. 74). La otra anécdota citada por nuestro poeta la cuenta Rodríguez Marín, por el año 1881, y pone de relieve el nacimiento de unas coplas tal como cuenta un viejo cajista que se emocionó al escuchar una copla que él mismo había compuesto durante su juventud. El comentario del viejo nos da una cuenta sobre el nacimiento y la influencia de esta forma popular (p. 75). Es curiosa la conclusión que Muñoz Rojas sacó de estas dos coplas: “He aquí dos casos de nacimiento de una copla. Un poeta que da rienda suelta en unos cantares al sentimiento que le inspira una muchacha, apenas entrevista, que años más tarde oye esos cantares en otros labios, quizá expresando un sentimiento análogo, y un modesto impresor por otro lado que se encuentra de pronto, de manos a boca, con su copla. Este es el hecho, un hecho de siempre y en todas partes, que se produce con la naturalidad de los ríos y aceras del cual ha variado la actitud y opinión de las gentes” (p. 75).

²⁶⁰ Muñoz Rojas, “VI”, en *Poemas de juventud*, p. 32-33.

y color de mies trillada
que vimos ponerse verde,
pálida
después, y luego crujir
al hacerse paja.
¡Tardes de agosto! ¡Caminos
silenciosos de la Infancia!

Tratar las experiencias personales, lo íntimo, lo apasionado, no caracteriza a los poetas del 27 que se orientan hacia el objeto “relativamente lejanos del poeta y de la vida sentimental”.²⁶¹ En este sentido, la influencia de la poesía de Antonio Machado queda muy clara aquí, no solo por las reminiscencias al “camino”, sino también por el motivo de la nostalgia al pasado, que es muy frecuente en la poesía de los poetas del 36. Además, en *Versos de retorno* parece certera la observación de la evidente influencia de Antonio Machado y Juan Ramón o san Juan sobre el joven poeta. Según Fernando Ortiz:

Por eso, porque es humilde además de gran poeta, prefiere a Antonio Machado antes que a Juan Ramón Jiménez. La influencia de Antonio Machado, el poeta español contemporáneo que le es más próximo y querido, y de San Juan de la Cruz, están muy presentes en su primer poemario, mitigando así el intelectualismo tan común en los primeros libros del 27, marcados por la poesía pura de Paul Valéry y la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez.²⁶²

Ejemplo de esta influencia es el *leitmotiv* del “camino” en *Versos de retorno*,²⁶³ por ejemplo, el primer verso donde dice: “Eaminemos, caminemos/ lentamente hacia la

²⁶¹ Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor, 1980, p. 62.

²⁶² Fernando Ortiz, “José Antonio Muñoz Rojas: poeta en verso y en prosa”, *Nueva revista*, pp. 97-98.

²⁶³ Los primeros poemas del poeta, sobre todo *Versos de retorno* reflejan la influencia de Machado. Pues, la redacción del libro pertenece al verano de 1928, cuando el poeta pasaba sus vacaciones en Antequera descubriendo la obra de Machado y J. Ramón Jiménez: En la *Gran musaraña* nuestro autor habla de esta mano: “*Versos de retorno*, pese a su nulo valor, tuvieron para mí la agradecida sorpresa del hallazgo, aliviador en medio de su poquedad, la realidad de algo que insospechadamente se me vino a las manos, encendido por una chispa de la gran llama prendida en mí por don Antonio” (“Hijas del aire” en *Ensayos* ... p. 71.) “¡Oh esos libros guías de la primera juventud, en la que somos como la tierra dispuesta a la semilla, que para siempre injerta en nuestras vidas el esqueje donde crecerán melancolías, esperanzas, y en cuyo verso amigo hallará su aire propio la ensoñación salvadora, la musaraña eternal” Muñoz Rojas, “Juan Ramón en Padilla, 34”, en *Amigos y maestros*, p. 53.

aldea”.²⁶⁴ En “Coplas XIII” dice: “Lo que importa únicamente/ caminante, / es caminar. / Caminar siempre de frente,”²⁶⁵. Cristóbal Cuevas enumera acertadamente los puntos de influencia de Machado en la obra de Muñoz Rojas: “la concepción del hombre como caminante, la copla popular y filosófica, y el paisaje simbólico”.²⁶⁶ No son pocas las influencias en este libro que llevaron a Ernesto Jiménez Caballero en su reseña de *Versos de retorno* a comentar: “más que de retorno, son del entorno literario”.²⁶⁷ Esto se debe a las diferentes fuentes de inspiración en la obra. El autor del *Cántico* respondió a Muñoz Rojas que le había enviado sus *Versos de retorno*: “¿De qué retorno? Usted, usted empieza, usted sale”.²⁶⁸

Así pues, tanto Cristóbal Cuevas como Enrique Baena en su clasificación general de las diferentes etapas de la producción literaria de nuestro poeta antequerano señalan algunas influencias de sus primeras obras. Según Cuevas, la primera etapa es la de búsqueda y afirmación y se extiende hasta la guerra civil. En esta etapa se trata de “un poeta abierto a las corrientes de aquel momento, admirador de las grandes figuras del pasado, todavía en situación de descubrir voces fascinantes —Antonio Machado, Juan Ramón, Aleixandre, Cernuda, los poetas del Siglo de Oro [...], los ingleses (metafísicos y modernos)”.²⁶⁹ Enrique Baena, basado en la observación de la estética de sus primeros libros formados por *Versos de retorno* (1929) y *Ardiente jinete* (1934) declara: “se trata de una poesía pura que refleja muchas influencias”.²⁷⁰ En este sentido, hay que referirse a la huella de la poesía inglesa en el antequerano que escribió tanto sobre la metafísica en España²⁷¹ señalando que hay una connaturalidad entre la poesía religiosa y metafísica. José Antonio Muñoz Rojas y Cernuda mostraron un interés por algunos poetas metafísicos como Eliot. En su poesía de posguerra podemos destacar fácilmente esta corriente metafísica en *Cantos a Rosa* y en *Consolaciones*, donde el poeta reflexiona sobre la brevedad de la vida.

²⁶⁴ Muñoz Rojas, *Versos de retorno*, p. 29.

²⁶⁵ Muñoz Rojas, “Coplas, XIII”, en *Versos de retorno*, p. 36.

²⁶⁶ Cristóbal Cuevas (edición e introducción), *Poesía* (1929-1980)..., pp.20-21.

²⁶⁷ *Apud.*, Cristóbal Cuevas, *loc. cit.*, p. 20 y *apud.*, Juan José Lanz, *op. cit.*, p. 120.

²⁶⁸ Es curioso que, pasados los años, ya en 1983, Muñoz Rojas escribe “¿Jorge, estos versos ahora sí que de retorno, a los tantos años de aquellos” en *Dedicatorias y divertimientos*, pp. 258-259. Es poema escrito en verso libre, narrativo, carente de los artificios estilísticos donde leemos: “¿Ahora que lo dices creo/ que llevas razón. Las cosas no son tal y como/ aparecen. Hay muchos recovecos/ inadvertidos. Estos pobres juicios/ van a ciegas, tentando como un ciego/ sin báculo la oscuridad. Por dentro/ hay como iluminación. Si remueves,/ tras las cenizas quedan ascuas vivas”.

²⁶⁹ Cristóbal Cuevas (edición e introducción), *Poesía* (1929-1980) de José Antonio Muñoz Rojas, P. 79.

²⁷⁰ Enrique Baena, *Umbrals del imaginario*, p. 31.

²⁷¹ Ver “Los metafísicos en España”, *Ínsula*, 29, mayo, 1948, p.2.

Sobre su relación con la literatura inglesa,²⁷² un aspecto que se advertía en algunos poetas del 27, el antequerano declara que leía mucho a los ingleses, sin embargo no se acercó a esa literatura tanto como en la española: ~~—~~aunque he sido un lector muy incompleto de la poesía inglesa. He leído mucho a algunos autores, sí. El acceso a una literatura extranjera no es nunca completo. Yo me paseo, por así decirlo, por Fray Luis, por Medrano, por cualquiera de los clásicos, como Pedro por su casa, pero no me paseo igual por la poesía inglesa”.²⁷³

Cabe exponer que Francisco Javier Díez de Revenga, en su riguroso artículo ~~—~~Muñoz Rojas en la órbita del 27 (y algunos poemas olvidados)”, plantea su visión sobre la adscripción de nuestro antequerano a dicha generación. Para el profesor, este está ~~—~~a caballo” entre la generación del 27 y la del 36, un juicio basado en la observación de sus primeras colaboraciones en revistas. De hecho, Muñoz Rojas se relacionó con poetas de una y otra de las dos generaciones colaborando en *Litoral* y en *Nueva revista*. Es curioso que el antequerano participó durante los años treinta en diversas revistas como *Cruz y Raya*, *DDOOSS*, en 1931, la revista *Héroe*, en 1932, la revista *1616*, *Verbum* y *Síntesis*, de Buenos aires en 1930, además de la *Revista de Filosofía y Letras* en 1928. Algunas de estas colaboraciones, en palabras de Revenga, ~~—~~muestran la vinculación del poeta de Antequera con la Generación del 27 y de las vanguardias, a la que podemos adscribir sin problema alguna a nuestro poeta en sus inicios como uno de los jóvenes epígonos de aquella gloriosa generación”.²⁷⁴ Asimismo, el crítico rescata un poema que no apareció en la edición de 2008, y había sido publicado en 1931 en la revista vallisoletana *DDOOSS* con el título ~~—~~Sábana”. Este poema, que apareció junto a participaciones de Rafael Alberti y García Lorca, contiene algunas referencias al estilo de la poesía pura. Los poemas publicados en la revista *Héroe*, que unía a los poetas del 27, tienen que ver con la poesía pura y las imágenes vanguardistas.²⁷⁵ En la revista *Isla*, donde colaboraron Vicente Aleixandre, Max Aub, Gerard Diego, Jorge Guillén,

²⁷² Alfonso Canales hace hincapié en la relación del antequerano con la literatura inglesa, junto a otras fuentes de cultura: ~~—~~Aquel Pedro Espinosa, aquel manuscrito de Ovando, aquel Crashaw, aquel Hopkins, la narración (entre polvo activo) de su entrevista con el mitológico Eliot, y John Donne, sobre todo John Donne, cuyas dos caras se me han quedado tan impresas por los años de los años”. *op. cit.*, s.p.

²⁷³ Entrevista con Javier Rodríguez, Muñoz Rojas, ~~—~~Lo que no se recuerda, no está vivo”, *El País*, jueves, 31 enero 2002, pp.2-3. Disponible en http://elpais.com/diario/2002/02/02/babelia/1012610350_850215.html. [Fecha de consulta 14/11/2014].

²⁷⁴ Francisco Javier Díez de Revenga, ~~—~~Muñoz Rojas en la órbita del 27”, en *Muñoz Rojas (2)*... p. 98.

²⁷⁵ El crítico, a lo largo del artículo, presenta algunos poemas que no aparecieron en la última edición de su obra completa. El antequerano consideraba estos poemas como de nulo valor literario, pero aquí tienen un gran interés documental.

Benjamín Jarnés, Joaquín Romero Murube, Enrique Azcoaga, Ricardo Gullón, José Antonio Maravall, Leopoldo Panero y José Luis Rodríguez Spitteri, entre otros muchos, el antequerano publicó los poemas “Ausencia” y “Renuncia”.²⁷⁶ De ahí, se puede tratar de la adscripción del antequerano a la generación del 27, o como concluye Javier Díez Revenga:

Muñoz Rojas estaba integrado, desde muy pronto, en su más tierna juventud, en el mundo de la promoción más interesante de poetas de todo el siglo XX, conviviendo en las páginas de las revistas con los grandes poetas del momento, a los que queda históricamente vinculada. Y sus colaboraciones primerizas, hoy olvidadas, en esas revistas eternas, aunque efímeras, así lo prueban.²⁷⁷

En resumidas palabras, se puede juzgar que es un poeta de todo el siglo XX, es un escritor imprescindible en la vida literaria española. El poeta Enrique Andrés Ruiz ve que la trayectoria literaria del malagueño “Refleja la historia completa de la Literatura española del siglo XX”.²⁷⁸ Los últimos libros del poeta, *Objetos perdidos* (1997), *Entre otros olvidos* (2001) y *La voz que me llama* (2005) muestran su capacidad de la convivencia con las nuevas corrientes literarias, sin que pierda su voz y su personalidad poética.

1.3.3. El traspaso del arraigo al desarraigo en la poesía del antequerano

No hay unanimidad entre críticos respecto a la calificación de “poeta arraigado” a José Antonio Muñoz Rojas, defendida por Dámaso Alonso desde hace cincuenta años. Tampoco se acuerdan sobre el restringido sentido del arraigo en su caso, limitándolo a la vinculación del antequerano con su tierra nativa. Antonio Carvajal en su prólogo a *Rescoldos* discute esa calificación. El profesor granadino subraya que no son pocas las ocasiones en que nuestro poeta siente sus raíces o secas o rotas o “dadas al aire”:

Flaco favor le hizo el maestro Dámaso Alonso a don José Antonio Muñoz Rojas cuando lo llamó poeta arraigado. Flaco favor, porque entre aquel dicho de hace más de medio siglo y los sucesivos hechos, la obra del poeta camina, como antes leímos en los versos de su *Rayo sin llama*, confundida con el transcurso de su entorno.²⁷⁹

²⁷⁶ *Loc. cit.*, pp. 107-108.

²⁷⁷ *Loc. cit.*, p. 112.

²⁷⁸ “Muñoz Rojas gana el premio Reina Sofía de poesía Iberoamericana”, *El País*, (cultura), 28 mayo 2002.

²⁷⁹ Antonio Carvajal (prólogo), *Rescoldos*, P. 16.

Asimismo, el propio crítico determina los aspectos del arraigo en la obra de Muñoz Rojas señalando que este es arraigado en la certeza del amor y de la amistad, así como en la misericordia.²⁸⁰ Además, Enrique Andrés Ruiz, tras referirse a los últimos poemas de nuestro poeta antequerano y a su singular concepto sobre la palabra poética, subraya que se trata de un poeta que ~~h~~aya acabado figurando de una manera, si no falseada, por lo menos desperdiciada en las historias literarias”,²⁸¹ comentando, en este contexto, la descripción del antequerano como poeta arraigado: ~~Y~~o creo que incluso su buen [sic.] Dámaso Alonso, con sana intención y comprobada luz, apuntilló un poco la fijeza clasificada de Muñoz Rojas al hacerlo entrar -1952- en la carpeta o casilla de los poetas ~~arraigados~~”, por contra de los otros, ~~bs~~ desarraigados o sin casa propia [...]”.²⁸² El crítico alega que el apodo de poetas arraigados y desarraigados puede confundirse con ~~eonformes~~” y ~~disconformes~~”. Si es así, a Muñoz Rojas le va a tocar la conformidad, actitud de mucho menos prestigio literario.²⁸³

Por otra parte, la vacilación y desorientación en lo religioso que sellan su *Oscuridad adentro*, ponen en duda la absoluta y ~~simplista~~” calificación de ~~poeta~~ arraigado”:

Diríamos que Muñoz Rojas intenta despegarse un poco de la simplista calificación de ~~poeta~~ arraigado” que Dámaso Alonso le había conferido. Y si en 1926 dijo que Aleixandre llevaba a sus lectores ~~eonfianza adentro~~, seguridad adentro”, ahora constata que la vida le lleva a él mismo, de la mano de San Juan de la Cruz, hacia el centro de la tiniebla. Su postura tenía remotos precedentes personales, como cuando en 1940 afirmaba que *East Coker* de Eliot conduce ~~hacia~~ los interiores de la tiniebla”. Y todavía en 1965 dirá que el autor de *La tierra desolada* crea un ámbito de ~~idencio~~ donde la palabra resuena para aquellos que penetran *oscuridad adentro*.²⁸⁴

²⁸⁰ Muñoz Rojas pone de relieve el valor de la misericordia. Citamos, por ejemplo, que el antequerano en su comentario personal del libro *Carta de Junio* de Jacobo Cortines, señala que esta obra le gusta, aunque insiste en cierto lado amargo de Andalucía y que el autor castiga demasiado. Para el antequerano, ~~no~~ se podía negar la misericordia”. Jacobo Cortines, ~~José Antonio Muñoz Rojas, maestro y amigo~~”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 38, 2010, p. 220.

²⁸¹ Enrique Andrés Ruiz, ~~Decir por decir: los últimos poemas de Muñoz Rojas~~”, en *Muñoz Rojas* (2)... p. 25

²⁸² *loc. cit.*, p. 26.

²⁸³ *loc. cit.*

²⁸⁴ Cristóbal Cuevas (director), *Diccionario de escritores...*, p. 629.

Pasando los años, el desarraigo religioso y existencial sacudió la actitud optimista del antequerano hacia el mundo, penetrándolo en lo tenebroso del alma. En este pasaje mencionado el año 1940 fue subrayado como un indicio de ese cambio de rumbo.

Por otra parte, Cristóbal Cuevas entiende el arraigo del antequerano de una manera diferente; pues, es la actitud de quien ve la realidad profundamente, haciéndola raíz de su expresión: ~~poeta~~ arraigado no es sólo el que canta el lado optimista de la vida, sino el que echa raíces en la realidad más compleja, convirtiéndola en tierra nutricia de la poesía. De ahí que urja desterrar el tópico de un Muñoz Rojas satisfecho y sin problemas”.²⁸⁵ Así pues, según esta opinión, el arraigo en nuestro antequerano se evidencia más en su última producción donde el poeta se penetra en las realidades más trascendentes.²⁸⁶ En el mismo contexto, Julio Neira señala que es un poeta fiel a sus principios, su poesía es arraigada ~~en~~ la coherencia de quien vive como siente y piensa”,²⁸⁷ por eso, no subraya ninguna relación de su arraigo de inmediata posguerra con ninguna tendencia estética o literaria, sino por la ideología y pensamiento propios del antequerano. Ya que después de la cruel guerra, Muñoz Rojas se centró en su familia y escribió *Sonetos de amor por un autor indiferente* (1942), *Abril del alma* (1943), *Cantos a Rosa* (1954), obras que reflejan una religiosidad consoladora, el gozoso amor, la pasión por la poesía.²⁸⁸

Tanto Aquilino Duque Gimeno como Fernando Ortiz, ambos amigos del poeta, ven en Muñoz Rojas un ejemplo del poeta arraigado explicando los aspectos del arraigo en el antequerano. Así, el primer crítico se refiere al amplio sentido del término al señalar que el poeta más arraigado entre los mencionados por Dámaso Alonso (Leopoldo Panero, Luis Rosales y Vivanco) es nuestro poeta. Sus raíces instaladas en una familia y larga historia se ven plasmadas en su obra:

la poesía no fue para él un oficio o una artesanía, sino una manera de vivir. Esa poesía se le desbordó más de una vez de los cauces del verso y se manifestó en dos títulos definitorios: *Las cosas del campo* y *Las musarañas*, o sea, ~~las~~ cosas del pueblo”, por decirlo con palabras suyas [...] Muñoz Rojas es el resultado de una familia y de una

²⁸⁵ Cristóbal Cuevas (edición e introducción), *Poesía* (1929-1980)..., p. 87.

²⁸⁶ Este planteamiento no lo adoptamos al tratar el desarraigo en las últimas obras del poeta.

²⁸⁷ Julio Neira, “Muñoz Rojas”, p. 111.

²⁸⁸ *loc. cit.*

historia, de un familia que llevaba siglos acumulando culturas y cultivos y de una historia cuya violencia le pasó rozando y a punto estuvo de llevárselo por delante.²⁸⁹

Fernando Ortiz, exponiendo la fuerte adhesión del antequerano a su tradición familiar y a su tierra, puntualiza: –Si en algún poeta tiene sentido la división de Dámaso Alonso en poetas arraigados y desarraigados es en Muñoz Rojas”.²⁹⁰ Es un arraigo ambivalente que incluye su relación con la historia y el acervo cultural de su familia.²⁹¹

Por nuestra parte vamos a presentar una visión sobre los aspectos del arraigo y desarraigo en su obra.

1.3.3.1 Etapas de su obra

Aunque Cristóbal Cuevas señaló que no hay en la andadura poética de José Antonio Muñoz Rojas una clara distinción de etapas, sino una evolución homogénea hacia un punto ideal de concentración y pureza, el profesor señaló tres etapas principales del desarrollo de su obra en verso (escrita hasta 1980), sugiriendo una concepción diacrónica. La primera, como hemos dicho antes, es de búsqueda, influencias y temprana madurez (de 1929 hasta la guerra). La segunda es de madurez y hallazgo: –abarcaría desde 1939 a 1954, y se caracteriza por el optimismo vital, la exaltación del amor, la visión trascendental del campo, la concepción providencialista del universo, y la profundización en el espíritu intemporal de la poesía”. La tercera (1954-1980) es de perplejidad filosófica y cristiano pesimismo.²⁹² Julio Neira se refiere a esta etapa señalando: –Han pasado los años de inmediata posguerra y su obligada ‘sonetería’, y el decenio de la entusiasta exaltación del amor, la hermosura de la amada y de la Naturaleza. Parece llegar a su obra un tiempo de introspección intelectual, muy metafísico, propia de quien desde la fe cristiana se cuestiona el dolor de la existencia en el mundo y su difícil comprensión; así como las dificultades de la expresión de esa angustia personal”.²⁹³

²⁸⁹ Quilino Duque Gimeno, *op. cit.*, pp. 228- 229.

²⁹⁰ Fernando Ortiz, –José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, *Nueva revista*, p. 95.

²⁹¹ Cabe citar que hay quien relaciona el arraigo con el franquismo alegando que los arraigados defienden los valores del régimen como la familia, la religión católica, el amor.

²⁹² Cristóbal Cuevas (Ensayo introductorio), *Poesí ...* p.79. Cfr. Julio Neira, –Muñoz Rojas”, pp. 110-111.

²⁹³ Julio Neira, –Las poéticas...”, p. 225.

Por nuestra parte, podemos hablar de una cuarta etapa que empieza con *Objetos perdidos* (1997) y culmina con su última obra *La voz que me llama* (2004). Es una etapa de “desarraigo del tiempo”.²⁹⁴ En esta se intensifica el dolor, la duda y la desesperanza del antequerano; es una etapa caracterizada por el silencio y la soledad, propios de un poeta que siente estar fuera de los límites del tiempo que cebaba su arraigo. La pérdida de la memoria tiene que ver con el lenguaje coloquial basado en la antinomia y correlaciones ilógicas como en el libro de 1997 y en “Novísimos a Rosa” 1998. Aumentan sus reflexiones metapoéticas “en el contexto de la pérdida de facultades por la senectud”,²⁹⁵ además de “la profunda indagación en el sentido de la existencia”.²⁹⁶

Cabe señalar que la clasificación de Cristóbal Cuevas debe ser considerada dentro del orden establecido por el mismo profesor en su edición de 1989. Así pues, el libro *Consolaciones* que reúne los poemas escritos entre 1947 y 1950, según la edición de Clara Martínez Mesa, está compuesto en la edición de Cuevas por los versos redactados entre 1955 y 1965. Por eso, si afirmamos que el libro es una expresión de la perplejidad y pesimismo del poeta, nos referimos al corpus textual de 1980.

Ciertamente, en la obra de José Antonio Muñoz Rojas se trata de dos fechas distintas: la de composición, y la de publicación. El antequerano señaló en su discurso pronunciado en el Colegio de abogados de Málaga, febrero 2003, respecto a sus obras *Poemas de juventud* (1929-1935), *Al dulce son de Dios* (1936-1945), *Dedicatorias y divertimientos* (1940-1970), y *Oscuridad adentro* (1950-1980):

Mis primeros versos son del colegio en los años veinte. Salvo los *Versos de retorno*, unos impacientes principiantes del 29 cuando la Imprenta Sur rompía genialmente en *Litoral*, aprendí la lección de dejar dormir algún tiempo lo que escribía para que madurara y hasta los *Sonetos de amor* de los 40. La verdad es que no he sido un poeta abundante sino más bien tardío y escaso.²⁹⁷

Por eso, un libro como *Oscuridad adentro*, que publicó íntegro por primera vez Cristóbal Cuevas, es el resultado de la reunión de sus poemas escritos entre 1950 y

²⁹⁴ La denominamos así basándonos en una descripción del antequerano de su tiempo en 1998. Antonio Soler (entrevista), “José Antonio Muñoz Rojas en su tiempo”, *ABC*, 17 julio 1998., p. 18. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1998/07/17/018.html>.

En el capítulo siguiente volveremos a referirnos a este punto.

²⁹⁵ *Loc. cit.*, p. 231.

²⁹⁶ *Loc. cit.*

²⁹⁷ *Apud.*, Clara Martínez (ed.), *OC.*, p. 15.

1980, mientras que en aquella etapa creadora no publicó ningún poema.²⁹⁸ Algunos libros en prosa como *Cuentos surrealistas* se publicaron muchos años después de su redacción. Pero nuestro antequerano cuenta con algunos títulos que se editaron inmediatamente como *Abril del alma* (1943), *Cantos a Rosa* (1954) y sus últimos libros.

Ante esta situación, resulta difícil precisar la fecha exacta de muchos poemas, pero nos apoyamos en el orden puesto por Clara Martínez Mesa que afirma: «Todos los libros se suceden en el tiempo, de forma que pueda descubrirse su evolución creativa, observarse sus relaciones intratextuales y entenderse su testimonio vital como poeta».²⁹⁹ Asimismo, partiendo de los conceptos del arraigo y desarraigo antes planteados, se puede delimitar el corpus textual de nuestro trabajo puntualizando y haciendo hincapié en lo siguiente:

1. En sus *Poemas de juventud*³⁰⁰ que es una recopilación de algunos poemas escritos en el lapso de 1929-1935, antes de la guerra y en el seno de la creación literaria del 27, palpita una voz mística de ecos sanjuanistas, que la consideramos como manifestación del arraigo religioso del antequerano («Salmo»³⁰¹ - «Romance»³⁰²). Se advierte un tono existencialista arraigado («I»,³⁰³ algunas referencias al tiempo y a la muerte en «Amor de todas las cosas»³⁰⁴), o desarraigado («VII»,³⁰⁵ «Coplas»³⁰⁶), además de la recurrencia del recuerdo de la infancia que es un rasgo del arraigo («VI»,³⁰⁷ «IX»³⁰⁸) y la trascendencia del campo y exaltación del amor que prueban un sentimiento del arraigo («Amor de todas las cosas»,³⁰⁹ «Dingle Lane, 1932».³¹⁰ Cabe referirse a un poema intitulado «Renuncia» que no figura en la obra completa del antequerano (2008), sin embargo, fue publicado en la revista *Isla* de Cádiz por el año 1933 y transcrito completo por Francisco Javier Díez de Revenga. Según él: «es un poema amoroso, aunque éste está transido por la conciencia de la inevitable huella del paso del tiempo, que hace que

²⁹⁸ Así lo afirma Clara Martínez Mesa en la nota 118, *loc. cit.*, p. 422.

²⁹⁹ Clara Martínez (ed.), *OC*, p. 14.

³⁰⁰ *OC.*, pp. 29-46.

³⁰¹ *loc. cit.*, p. 31.

³⁰² *loc. cit.*, p.p. 30-31.

³⁰³ *loc. cit.*, p. 29.

³⁰⁴ *loc. cit.*, p. 46.

³⁰⁵ *loc. cit.*, p. 33.

³⁰⁶ *loc. cit.*, pp. 36-38.

³⁰⁷ *loc. cit.*, pp. 32-33.

³⁰⁸ *loc. cit.*, p. 34.

³⁰⁹ *loc. cit.*, p. 46.

³¹⁰ *loc. cit.*, p. 45.

todo sea transitorio, y, por ello, incita a conservar la imagen de la amada, permanente, sin embargo, en la memoria”.³¹¹ Pues, el arraigo en el recuerdo es el consuelo ante el paso del tiempo.

Como se ve, este libro es una expresión del arraigo y desarraigo a la vez, aunque con predominio del arraigo. Así pues, vemos certera la descripción de Cristóbal Cuevas de esta etapa como propia de un poeta “todavía en situación de descubrir voces fascinantes”.³¹²

2. *Ardiente jinete* (1931).³¹³ Hemos tratado este libro a dos niveles, el primero, como manifestación del arraigo en la tradición del amor romántico de Campoamor, y segundo, como muestra del desarraigo estilístico justificado por el surrealismo que disemina a lo largo del libro.

3. *Sonetos de amor por un autor indiferente* (1942), *Abril del alma* (1943). Defendemos que estos dos libros expresan el arraigo en la tradición garcilasista tanto en lo estilístico como en lo temático. Al tratar estas dos obras urge pensar en la teoría de Dámaso Alonso sobre la poesía arraigada.

Es de advertir aquí que tratar el arraigo en la tradición literaria no disminuye la personalidad singular de estas dos obras; así lo subraya Luis Rosales que elogió *Sonetos de amor por un autor indiferente* considerarlo un hito en la poesía de los años cuarenta. El encanto de este libro, según el compañero de generación, se debe a su diligencia, transparencia y espontaneidad:

Es un libro mínimo y dulce, recoleto [...] Creo que constituye su publicación un acontecimiento en la poesía actual [...] En pocos momentos se ha logrado en España como ahora una expresión poética más alta en su tono medio de expresión [...] Esta poesía queda tendida como un puente sobre el abismo, y en su alacridad, su dulce esfumación y su misterio estriba su principal encanto. Hay en su pluma encanto vago y

³¹¹ Francisco Javier Díez de Revenga, *op. cit.*, p. 108. El poema dice:

Vamos a renunciar a lo que existe,/ ya sean los castillos o la muerte,/ bien mi júbilo o tu huida,/ sobre la hierba, en busca./ Lo que existe se pierde entre las manos,/ es el humo, el recuerdo de las hojas, /el visillo temblando, la apariencia./ ¿Estás sobre los filos de la sierra, / que ceñía mi infancia de morados/ y azules, contra el cielo azul o blanco?/ ¿Estás en el perfil de mi memoria/ como esta misma tarde? ¿Estás en donde/ lo que no existe comienza a deslumbrarnos?/ No cabes en el mapa que entreabren/ mis ojos al abrirse; lo desbordan./ Desbordarías el mar, a Dios, lo inexistente”.

³¹² Cristóbal Cuevas (Ensayo introductorio), *Poesí ...* p.79.

³¹³ *OC.*, pp. 57-77.

exacto, entreseñado y viril. [...] Es posible que no se vuelva a alumbrar en mucho tiempo una voz poética de timbre tan velado, tan entrecortado y balbuciente por el peso del alma como ésta.³¹⁴

4. *Al dulce son de Dios (1936-1945)*.³¹⁵ Consideramos este libro como clave esencial para el entendimiento del traspaso del arraigo al desarraigo en la actitud poética de Muñoz Rojas, sobre todo en lo religioso. Por eso, nos detenemos en su estructura y composición. El libro está compuesto por un total de 11 poemas y fue Cristóbal Cuevas quien reunió los poemas que le dan cuerpo: los cinco primeros, junto a *—Paso de Dios—*, son de métrica variada y están escritos en verso libre; aparecen también 4 sonetos y un romance.

En cuanto a los seis poemas de verso libre, hay dos poemas que consideramos como modelo completo del arraigo y la máxima expresión de la conformidad con la voluntad divina y de la visión providencialista del universo. Estos son el primer poema que encabeza el libro - sin título ni fecha de redacción-³¹⁶ y *—Libertad—*. Por nuestra parte situamos a estos dos poemas durante los tres años de la guerra civil por tres razones:

- A. La identificación de estos dos poemas con *—Amor de todas las cosas—* de 1935, tanto en el ritmo, basado en la enumeración, como en la expresión optimista de una Naturaleza trascendente, y de un mundo controlado por la providencia divina.
- B. La confianza en Dios y la serenidad que caracterizan estos poemas parecen un refugio necesario y urgente de un alma consternada y abatida por los horrores de la guerra. Recordamos que el mismo poeta al relatar su experiencia durante la guerra relaciona su inclinación a lo religioso por la búsqueda de la consolación:

Recuerdo también una visita a Downside el colegio benedictino donde di una charla sobre mi experiencia en la guerra civil y sentí una falsa nostalgia por la vida monacal. Ciertamente siempre había tenido lejanas

³¹⁴ Luis Rosales, *—Tres libros literarios—* en *Sí*, suplemento de *Arriba*, 53, año II, 3-Ene-1943, p. 5. *Apud* Cristóbal Cuevas (director), *Diccionario...*, pp. 634-635.

³¹⁵ *OC.*, pp. 103-115.

³¹⁶ Empieza así: *—Qué hermoso nacer para esto que nacemos!—*, *loc. cit.*, p. 103.

tentaciones de retiro y que entre mis órdenes religiosas preferidas figuraban benedictinos y cartujos. Falsas nostalgias y falsas tentaciones avivadas sin duda por la difícil circunstancia de soledad y angustia por las que atravesaba. Buscaba consolación dondequiera que pudiera hallarla, lo mismo en el refugio religioso que en la compañía humana [...].³¹⁷

- C. El estilo de estos dos poemas, carente de las interrogaciones desarraigadas, preguntas dirigidas a Dios, y del tono dudoso y perplejo de los posteriores poemas existenciales de elementos religiosos, los alejan a los poemas escritos a partir de 1944, como explicaremos.

Llegamos ahora a los dos restantes, dos poemas escritos en verso libre: “Soledad” y “Paso de Dios”. Este apareció por primera vez en *Cántico*,³¹⁸ sin embargo, la fecha exacta de escribir “Paso de Dios” resulta desconocida, aunque sabemos que fue redactada en el marco temporal del libro a que pertenece: 1936-1945. En realidad, precisar la fecha de este poema es de suma importancia, pues en este se dan las primeras indicaciones del desarraigo religioso del antequerano, representadas en la expresión de la ausencia de Dios, el empleo de algunos términos de carácter pesimista, sobre todo en la última parte del poema. No vemos pertinente atribuir este poema a los años treinta, ya que los poemas de tema religioso escritos en esos años como “Romance” y “Salmo” carecen de este diálogo sincero con Dios y del panteísmo que caracteriza su poesía posterior, por eso relegamos la atribución de “Paso de Dios” a esa época. Entonces, el poema puede pertenecer al lapso 1940-1945. La palpitación de un tono existencialista y desarraigado puede ser justificada por el contagio de *Hijos de la ira*, una obra cuya aparición guarda una relación directa con el existencialismo de posguerra donde el poeta “veía al ser humano arrojado a la vida y ser para la muerte”.³¹⁹ La influencia de esta obra del poeta madrileño en aquellos años y la relación de Muñoz Rojas con Dámaso Alonso y con el poeta de *Sombra del paraíso* no necesita ninguna comprobación. Así pues, nos atrevemos a localizar el poema por el año 1945, basándonos en el estilo y los motivos expresados, como detallaremos en el último capítulo.

³¹⁷ “El gran lio” en *La gran musaraña*, pp.169-170.

³¹⁸ Muñoz Rojas, “Paso de Dios” en *Cántico*, Córdoba, 4, abril 1948, p. 10.

³¹⁹ Paulino Ayuso, art. cit., p.78.

La misma hipótesis se aplica a *—Quaere intus*³²⁰ cuyo título dice algo sobre su contenido. Como en *—Paso de Dios* se advierte un panteísmo, o la presencia de Dios en los elementos de la Naturaleza y, al mismo tiempo, su ausencia: *—Mas, ¿dónde te hallas, Señor?*³²¹ Sin embargo, la angustia y el existencialismo en este poema no llegan a la profundidad del otro poema; asimismo, el gozo expresado ante la belleza de la Naturaleza no se advierte en *—Paso de Dios* como en este poema.

Por último, el título de los cuatro sonetos y el romance que figuran en este libro son: *—El Cristo de Velázquez*, *—Corpus Christi*, *—A santa María de la Victoria, patrona de Málaga*, *—Oración* y *—El Calvario*. Los moldes tradicionales de estos poemas nos hacen pensar en la posibilidad de haberlos escrito durante los años fulgurantes del garcilasismo (1939-1943). Observando también la temática de estos poemas advertimos su acercamiento a la tratada por los poetas del 36, como expone García de la Concha, estos sentían continuadores de la mejor poesía religiosa de la tradición, cultivando así temas como la crucifixión o nacimiento de Jesús como en *Retablo sacro del nacimiento del Señor* (1940). Según el filólogo, José María Pemán en la *Antología de la poesía sacra* de 1940 destaca que el poeta del 36 se adhiere a *—la tradición devota de la lírica áurea, que va a prestar pauta y tono a la renacida poesía: Navidad y Cristo crucificado son los polos de mayor atracción*³²². Así pues, *—El Cristo de Velázquez*, *—Corpus Christi* y *—El Calvario* tienen que ver con la producción literaria de los primeros años cuarenta.

Ahora bien, el arraigo religioso tiene algunas manifestaciones como la esperanza, conformidad con la voluntad divina y el agradecimiento del Señor en todas las vicisitudes, mientras que en el desarraigo predominan la protesta y angustia. Tenemos reservas, entonces, sobre la adscripción de Muñoz Rojas a los poetas arraigados de forma absoluta, restringiéndola a la etapa de los primeros años cuarenta, cuando el poeta expresa su conformidad con la voluntad divina y el agradecimiento del Señor en todas las vicisitudes. De ahí, a nuestro entender, los poemas de *Al dulce son de Dios* fueron redactados en las fechas siguientes:

El primer poema *—libertad* [1936-1939]- Arraigo.

—Paso de Dios *—Soledad* [1944-1945]- Desarraigo.

³²⁰ Su traducción al español es *—pregunte dentro*.

³²¹ *—Quaere intus*, p. 106.

³²² Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, pp. 319-320.

–El Cristo de Velázquez”- –Corpus Christi” - –El Calvario”- –Oración” [1939-1943]-
Arraigo.

5. *Cancionero de la Casería* (1938-1951). Sus poemas demuestran el arraigo del poeta en Antequera, en su campo y gente. Sin embargo, este libro no carece de la expresión de la angustia del poeta ante el paso del tiempo y la transitoriedad de la belleza (un rasgo de su desarraigo existencial). Este tono casi pesimista prueba nuestra hipótesis sobre la influencia de la corriente desarraigada, provocada por *Hijos de la ira*, sobre el sentimiento del poeta.

6. *Cantos a Rosa* (1954): en la edición de 2008 el libro se compone de –Cantos a Rosa” (1954), –Póstumos a Rosa” (1990) y –Novísimos a Rosa” (1998). El libro de 1954, que se escribió de un tirón en muy pocos días, prueba la adhesión del poeta a la tradición literaria. A su vez, refleja las preocupaciones existenciales del antequerano expresadas con serenidad, sin angustia dolorosa.

Recordamos aquí que el poeta regresa en 1939 a Málaga y conoce a María Lourdes Bayo Alessandri con la que se casaría en abril de 1944, –y que le ayuda a restañar las heridas que le ha inferido la Guerra Civil”.³²³

Ternura, añoranza, idealismo, una sutil sensualidad y una gran fe en el amor late en estos versos, escritos en endecasílabos blancos. Un maduro Muñoz Rojas alcanza aquí su culminación, en la que ya se adivina el paso a una época vitalmente distinta, que añora el pasado, se empaña de melancolía, constata lo efímero de la belleza y advierte experiencialmente el todo pasa heraclítico.³²⁴

Después de *Cantos a Rosa*, el universo literario del antequerano percibe un notable cambio, pues, el sentimiento de finitud y temporalidad provocado por la experiencia de la guerra afectó directamente sobre el antequerano, dejándolo en una angustia desgarradora.

³²³ Cristóbal Cuevas (director), *Diccion rio...*, p. 626.

³²⁴ *loc. cit.* p. 628.

Realmente, los antecedentes del futuro cambio hacia la melancolía se advierte antes de esta obra como, por ejemplo, en algunos poemas de *Cancionero de la Casería* (1938-1951).³²⁵

7. *Consolaciones* (1947-1950) y *Oscuridad adentro* (1950-1980):

En la edición de Cuevas el libro abarca también los poemas de *Lugares del corazón*. Clara Martínez separó los dos libros en su edición, incorporando a *Consolaciones* todos los poemas que tratan el tema del recuerdo que demuestra el arraigo del antequerano en su pasado infantil.

Aquí ponemos de relieve que en una entrevista concedida a Manuel Borrás y Arturo Ramoneda en 1993, Muñoz Rojas se refiere a las recurrentes reflexiones de carácter existencial en *Las consolaciones*³²⁶ y *Oscuridad adentro*, representadas en la expresión del dolor ante el tiempo ido, la angustia ante lo efímero de la belleza señalando:

Yo diría que con esas obras empieza la posmadurez, por llamarla de alguna manera. Hay ahora una mayor inflexión melancólica, que se refleja muy bien en el título de un poema que publiqué en 1957, *Oscuridad adentro*, es decir, la angustia de entrar en la oscuridad de uno mismo, de la vida, y en *Las Consolaciones*, que, por la dolorosa perplejidad que revelan del creyente ante la vida, pueden situarse en la línea de ciertos salmos y de la literatura bíblica, tanto o más que en el ámbito de la belleza y sequedad eliottianas.³²⁷

Muñoz Rojas subraya el evidente tono existencialista de sus últimas obras de aquel entonces, justificándolo por una crisis personal:

En realidad, mis angustias, mi lucha existencial, ya venían de muy lejos. El transcurrir del tiempo ha acentuado el pasmo y, más bien, la perplejidad, la desazón, la desilusión que los años traen. El mundo en que hemos vivido ha dado tantas vueltas, que a nadie ha dejado en su sitio. De ahí la necesidad de buscar unas amarras en el pasado, en la infancia, y de acogerse a una sombra protectora.³²⁸

³²⁵ Ver el segundo poemas del mismo, p. -IV”.

³²⁶ Se refiere al libro de (1955-1965).

³²⁷ Palabras de Muñoz Rojas en Manuel Borrás y Arturo Ramoneda, “José Antonio Muñoz Rojas: la poesía sólo existe en el lector”, *Diario 16* (culturas), 10 julio 1993, p. VII.

³²⁸ *loc. cit.*

Cabe indicar que, en cierta medida, estas dos obras tienen que ver con la producción de la generación del medio siglo, pero con más acercamiento al estridente desgarramiento existencial propio de la poesía desarraigada de la generación del 36. José Luis Cano pone de relieve los rasgos esenciales de esa poesía:

una poesía que refleje con fidelidad al hombre en su total destino: personal e histórico. El lector de esta poesía última observará, por otra parte, que su lenguaje se ha ido clarificando en una expresión cada vez más comunicable y directa. Cada poesía, en cada época, pide y crea su propio lenguaje, su expresión propia. La de los nuevos poetas españoles se aleja totalmente de todo hermetismo, de toda intención minoritaria, para alcanzar una comunicabilidad mayor a través de un lenguaje claro y directo, que aspira a ser entendido por otros, o a lo menos por la mayor cantidad posible de lectores.³²⁹

Esto coincide con la concepción que tiene el antequerano en aquella época sobre la poesía, es decir, como medio de comunicación. Por su parte, Enrique Baena apunta: ~~a~~ partir de los años cincuenta su creación se decanta por una estética cercana al grupo *Cántico*, aunque su obra manifieste otros paralelismos”.³³⁰

8. *Objetos perdidos* (1997), *Entre otros olvidos* (2001), *La voz que me llama* (2004): Fernando Ortiz aplica a los últimos libros de Muñoz Rojas el etiqúete de “Período de senectud” del autor, y que abarca –según su división- *El comendador* (2006), novela histórica, y los poemarios *Objetos perdidos* (1997), *Entre otros olvidos* (2001) y *La voz que me llama* (2005).³³¹

El desarraigo en estas obras se trasluce de muchas formas. El contexto en que fueron redactados dice algo sobre la profunda dimensión contemplativa de estos libros. Pues, a la pregunta: ¿Mira amablemente la realidad, a los 88 años?, el poeta explica en 1997:

³²⁹ J. Luis Cano, *Lírica española hoy*, pp. 13-14.

³³⁰ Enrique Baena presenta una concepción de las etapas del desarrollo de la producción literaria de Muñoz Rojas, basada en la observación de su estética: primeros libros presentados por *Versos de retorno* (1929) y *Ardiente jinete* (1934), se trata de una poesía pura que refleja muchas influencias. A partir de 1942 su producción se puede dividir en dos períodos: los años cuarenta son continuadores de la actividad y características de la generación del 36 bajo las influencias garcilasistas y becqueriana; y a partir de los años cincuenta su creación se decanta por una estética cercana al grupo *Cántico*, aunque su obra manifieste otros paralelismos. En los años cincuenta su obra busca la voz personal, aunque con influencia de la literatura clásica. *Umbrales del imaginario*, p. 31.

³³¹ “José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, Sinopsis de dos folios publicado en: <http://www.antequera.es/galerias/galeriaHTML/antequera/File/temp/jamr/fernandoortiz.pdf>.

Lo que veo es que, lo mismo en la vida que en la literatura, no puedo estar al día, se me escapan las conversaciones y las novedades. Por lo demás oigo mal y tengo mala memoria, se me pierden los objetos y echo de menos, de unos años acá, el montar a caballo, esa relación telúrica con el caballo, que da la altura ideal para mirar el campo y que es el mejor intérprete de la tierra. Murió el que yo montaba y no sé si podría acostumbrarme a uno nuevo. Siempre me acuerdo de aquellos versos de un poeta inglés, creo que Davies, —qué vida ésta de preocupaciones, sin tiempo de pararse a contemplar—. Mira qué atardecer. No ya para un pintor, sino para mirarlo. A mi edad lo que ocurre es que no entiendo buena parte del espectáculo del mundo, que lo da la época. Me voy quedando fuera del mundo.³³²

Ciertamente, el pesimismo cristiano y la contemplación metafísica que caracterizan la etapa anterior de su obra se agravan y acrecientan ahora junto a nuevos rasgos temáticos y estilísticos. Según Julio Neira, la duda caracteriza los versos de sus últimos años, es una duda que no abarca solo sus más profundas convicciones religiosas, sino también el sentido último de la existencia en sí. Se trata de versos desesperados.³³³ Esta duda influye sobre los rasgos del estilo de esos libros donde se advierte el predominio de las locuciones interrogativas, contradictorias y la inclinación al *sermo humilis*. Por lo general, se puede señalar que se trata de una poesía desarraigada, escrita con un lenguaje directo y sencillo. El poeta no se esforzó para alcanzar una estructura perfecta, aunque el contenido es profundo e intenso. En la métrica, es notable la predilección por el verso libre.

³³² Álvaro García, —Entrevista José Antonio Muñoz Rojas—, p. 81.

³³³ Julio Neira, —Las poéticas...—, p. 232.

SEGUNDO CAPÍTULO

PERFILES DE UNA VIDA ARRAIGADA Y DESARRAIGADA

No parece que tenga demasiado sentido salir ahora, mediados mis ochenta, publicando las memorias y evocaciones que llenan esta Gran Musaraña. Sentido pudieran tener de haber sido yo hombre de alguna relevancia pública, en cualquier campo de la vida, social, política o literaria. No ha sido ese mi caso. Todo lo que aquí se cuenta de una manera errática, desigual y desordenada, son los acaeceres de un niño huérfano temprano, criado por la ternura de una abuela en una vieja casa andaluza; de un adolescente no demasiado feliz en sus años escolares; de un joven, con ciertas inquietudes literarias y natural ingenuidad de darles aire cuanto antes, por los años veinte; de un español, cogido igual que tantos, por una desgraciadísima conflagración, cuyas huellas y cicatrices aún perduran, por los años treinta.

(–Advertencia”, *La gran musaraña*)

2.1. NOTA PRELIMINAR

Todo lo que rodea al ser humano: Dios, la Naturaleza e incluso el lenguaje, provocan las interrogaciones y reflexiones del hombre. La interpretación es una necesidad para desvelar los enigmas y misterios que ofrecen muchos fenómenos. Aplicándolo a la literatura, el texto conlleva diversos sentidos, connotaciones, y nos hace pensar en el contexto en que apareció el escrito, la intención del autor y en qué circunstancia lo redactó. De ahí, la hermenéutica en la actualidad lleva auestas la responsabilidad de aclarar, interpretar y explicar lo oculto.

En este estudio llevamos a cabo un análisis hermenéutico, siguiendo los pasos de Mauricio Beuchot sobre la hermenéutica analógica que es ~~una~~ teoría de la interpretación de textos que se apoya en la analogía para estructurarse”,³³⁴ que tiene algunos propósitos específicos:

La hermenéutica nos enseña a interpretar textos, a comprenderlos, y prácticamente todo puede ser visto como un texto. Además, estamos en un tiempo en que falta mucha comprensión (entre culturas y, dentro de ellas, entre individuos), por eso en la llamada tardomodernidad o posmodernidad la hermenéutica se ha colocado como el instrumento conceptual o la episteme.³³⁵

Para comenzar, recordamos que, según el planteamiento de Mónica Cuervo Prados, el término ~~hermenéutica~~” apareció por primera vez en 1654,³³⁶ oscilando su designación entre el arte de interpretación y escritura. En el siglo XVIII comenzaron los pasos de la hermenéutica moderna, ya se anuló la disyuntiva sacra y profana que

³³⁴ Mauricio Beuchot, ~~Breve~~ exposición de la hermenéutica analógica”, *Revista Teología*, tomo XLV, N° 97, diciembre 2008, p. 491.

³³⁵ M. Beuchot, ~~La~~ búsqueda del sentido a través de la hermenéutica analógica”, en Juan R. Coca (ed.), *Impacto de la hermenéutica analógica en las ciencias humanas y sociales*, Huelva, Hergué, 2013, p. 11.

³³⁶ Asimismo, Mauricio Beuchot resume la historia de la hermenéutica señalando: ~~La~~ hermenéutica tiene sus orígenes históricos desde los griegos Aristóteles, en su *Peri hermeneias*, dejó muchas ideas inapreciables sobre ella. Los medievales, con su exégesis bíblica de los cuatro sentidos de la Escritura, fueron afanosos cultivadores suyos. El renacimiento llevó al máximo la significación simbólica de los textos, al tiempo que originó la filología más atenta a la letra. La modernidad lleva adelante esa filología, con tintes de cientificismo, hasta que, en la línea del romanticismo, Schleiermacher resucita la teorización plenamente hermenéutica. Su herencia se recoge en Dilthey, que la aplica a la filosofía de la cultura y de la historia. De él supo recogerla Heidegger, en sus intrincadas reflexiones sobre el ser y el hombre. La transmite a Gadamer, el cual ha influido sobre otros más recientes, como Ricoeur y Vattimo. Esta genealogía de la hermenéutica sigue viva y actuante hoy en día”. Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, p. 6.

predominaba antes al tratar este método crítico. Asimismo, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) restringió el campo de hermenéutica a la comprensión humana, o la conciencia del intérprete, sin la necesidad de la intervención de todo contenido de carácter dogmático. Sin embargo, distingue dos maneras de la interpretación, una gramatical que consiste en aplicar algunas reglas gramaticales al texto, y otra sociológica que parte del mismo autor del texto y pretende captar su individualidad y genio.³³⁷

Tras la muerte de Schleiermacher, Dilthey continuó la investigación en el mismo campo de hermenéutica representando una visión conciliadora que se basa en la filosofía romántica y positivista a la vez. Dilthey redescubre entonces la problemática hermenéutica al “comprender la vida a partir de ella misma” a través de la radical historicidad y temporalidad de la autocomprensión. Ahora bien, “el problema hermenéutico es el problema de la búsqueda de un punto de enlace objetivo, científicamente válido, entre el intérprete y el texto”.³³⁸

Llegando a este punto, podemos señalar que tanto el contexto en que aparece una obra como el autor de la misma son fundamentales en la hermenéutica. Por eso, Mauricio Beuchot ha planteado una hermenéutica “analógica” que considera muchas dimensiones en la interpretación, la “univocidad” y “equivocidad”. Napoleón Conde Gaxiola explica el significado de estos términos:

La analogía es un modo de significación o de predicación que se coloca entre la univocidad y la equivocidad; es, pues, algo tomado de la semántica o filosofía del lenguaje. El término unívoco tiene un significado idéntico para todos sus designados, es decir, se predica en un sentido igual a todos sus posibles sujetos, como ‘hombre’ o ‘mortal’. En cambio, el término ‘equivoco’ tiene un significado completamente diferente para todos sus designados, a saber, se predica en un sentido totalmente distinto a sus posibles sujetos, como ‘perro’ significa de modo diferente e irreductible al animal, a la constelación y al guardián celoso. En medio de ellos, el término análogo o analógico tiene algo de lo unívoco y algo de lo equivoco.³³⁹

³³⁷ Véase Mónica Cuervo Prados, “Hermenéutica e investigación”, en *Horizontes pedagógicos*, Vol. 5, N° 1, 2003, pp. 85-86.

³³⁸ *loc. cit.*, p. 87.

³³⁹ Napoleón Conde Gaxiola, *Ensayos sobre hermenéutica analógica*, Analogía filosófica, México, número especial 15, 2004, pp. 14-15.

Así pues, ante la postura univocista de la hermenéutica, que se basa en resaltar solamente las interpretaciones y explicaciones hechas por el propio autor sobre su obra, y la actitud equivocista que consiste en subrayar todos los comentarios que tienen como objetivo la interpretación del texto, hemos decantado por salir de estos dos extremos contradictorios y buscar una actitud crítica que sirva los objetivos de nuestro análisis. De hecho, la hermenéutica analógica adopta una actitud moderada que no relega la intención del autor ni el contexto cultural en que aparece la obra. Pero ¿cómo se pueden reconciliar estas consideraciones contradictorias? Según el mismo profesor, la analogía es equivocidad limitada, o con límites, y también se podría decir que es univocidad limitada con límites. Lo que importa es ¿dónde están los límites? ¿O quién los pone? Es el contexto y la prudencia los que nos dicen hasta dónde hay que poner límites.³⁴⁰

El crítico pone de relieve la importancia de la contextualización en el proceso de la interpretación de un texto. Por eso, para él, la hermenéutica asume el papel de contextualizar los textos: —Asimismo, la hermenéutica nos ayuda a colocar un texto en su contexto, y ahora estamos en un momento en el que se subraya mucho el carácter contextual del conocimiento, una racionalidad contextual”.³⁴¹

Además, el análisis debe alejarse del objetivismo propuesto por el cientificismo positivista y del subjutivismo propuesto por el romanticismo y la posmodernidad. Adoptar una actitud analógica nos puede conducir a una jerarquía de interpretaciones, es decir, que unas son más válidas que las otras según se adecúan al texto y a la intención del autor. Esta analogía nos permite resaltar tanto la igualdad como la diferencia con el propósito de llegar al entendimiento del texto literario.³⁴² En este respecto, Saavedra Ramírez al tratar la teoría de Beuchot señala que este método se encarga de interpretar el texto, lo contextualiza y lo explica análogamente: —La hermenéutica que permite la comprensión sin olvidar la explicación, dando prioridad a la primera, es la analógica, porque encauza las diferentes interpretaciones de un texto hacia la intención del autor, garantizando así que la objetividad (*intentio auctoris*) no se pierda en aras de la subjetividad (*intentio lectoris*)”.³⁴³

Ahora bien, la consideración del contexto sociocultural y de la intención del autor es contundente. De hecho, el trabajo que estamos realizando no deja de considerar los

³⁴⁰ Mauricio Beuchot, —La búsqueda del sentido a través de la hermenéutica analógica”, p. 13.

³⁴¹ M. Beuchot, —La búsqueda del sentido a través de la hermenéutica analógica”, p. 11.

³⁴² Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. pp. 28-29.

³⁴³ G. Saavedra Ramírez, —La Hermenéutica Analógica de Mauricio Beuchot”, en *Revista de Filosofía*, 35, 2000-2, p. 31.

comentarios del poeta sobre su obra y presta una especial atención al ambiente en que se ha criado Muñoz Rojas: su Antequera, como ciudad y como campo. Penetramos también en el entorno social y cultural del mismo.

Este capítulo tiene el preciso objetivo de acercarse a los decisivos acontecimientos de la vida de José Antonio Muñoz Rojas tan relacionados directa e indirecta con el tema del arraigo y desarraigo. Para señalar lo significativo que es referirse a la biografía³⁴⁴ de un escritor a la hora de realizar un análisis de su obra literaria, subrayamos la definición de Enrique Anderson Imbert de la llamada “crítica sistemática”, según él es: “la ejercida por el crítico que se desvela por comprender todo lo que entra en el proceso de la creación de una obra literaria”.³⁴⁵ Ciertamente, la obra es el producto de un autor, de una psicología determinada en un tiempo cualquiera y, por eso, enterarse de los sucesos de su vida puede aclarar muchas zonas y aspectos de su obra literaria. Es una gran ventaja que nuestro poeta dejara textos autobiográficos en diversos libros suyos, trazando así los hilos que conformarían un conjunto rico y hermoso.

Tal vez el caso de san Juan de Cruz, de quien nuestro poeta antequerano ha recibido no pocos influjos, prueba la importancia del conocimiento de los datos biográficos del escritor que, a su vez, iluminan los lados recónditos de una obra. La producción literaria del místico carmelitano está llena de episodios de su vida y refleja también el estilo de la época. Sus primeros textos procedían de su prisión toledana donde escribió la mayor parte del *Cántico espiritual*, mostrando el estado de preso, reflejando imágenes del dolor y expresando desgarradoras quejas. Además, durante su noviciado, a los veinte años, escribió, conforme con el ambiente retórico de los años que acababa de pasar en el Colegio de la Compañía, unas canciones en verso heroico, en estilo pastoril. Asimismo, cuando era estudiante en la Universidad de Salamanca, escribió un discurso sobre la contemplación, coincidente también con el religioso ambiente dominante entre los

³⁴⁴ Es de resaltar que la biografía como género literario forma parte de la historiografía. Pues, como expone Wellek, en los estudios biográficos no se hace ninguna distinción entre el estudio de un pintor, escritor o estadístico por ejemplo respecto a la metodología. Lo que se estudia es el desenvolvimiento moral e intelectual, la carrera social, vida emocional y tales aspectos de su vida para que el biógrafo los valore por referencia a normas sacadas de algún sistema ético o código de moral. Por eso, a los ojos del biógrafo, una producción literaria de un escritor no pasa de ser un acontecimiento de su vida, sea cual sea el tipo o el contenido de esa publicación. René Wellek y Austin Warren, José M.ª Gimeno (trad.), Dámaso Alonso (prólogo), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, ⁴1993, pp. 90-91.

³⁴⁵ Enrique Anderson Imbert, *La crítica literaria y sus métodos*, México, Alianza mexicana, 1979, p.11.

estudiantes de aquella época.³⁴⁶ De ahí que la contextualización biográfica es de suma importancia para entender la obra literaria.

La primera obra en prosa de Muñoz Rojas *Historias de familia*³⁴⁷ es una recreación del pasado, una salvación del tiempo dulce de la infancia, es –en términos de Enrique Baena– “un intento de conservarlo, de superar el vacío interior que supondría su abolición”.³⁴⁸ Esta obra junto a *La gran musaraña*, *Las musarañas*,³⁴⁹ *Dejado ir*,³⁵⁰ y *Consolaciones*³⁵¹ nos dicen mucho sobre su vida recuperada a través del recuerdo y plasmada en palabras. *Las musarañas*, como dice el antequerano, son “una serie de cuadros de fondo autobiográfico, donde ternura, humor y poesía se aúnan”.³⁵² El recuerdo de algunos hechos y situaciones de su vida es la base de este libro. La nostalgia de los años dulces de infancia y de la Alhajuela surge por toda la obra. Desde sus primeras creaciones, nuestro antequerano anhela el tiempo pasado. Además en *Las cosas del campo* encontramos referencias y recuerdos de su infancia y de su madre.

Como señala M^a Ángeles Sanz Manzano, en prosa, o en verso, todo poeta traslada su “yo” a su escritura. Este hecho no implica que la “prosa poética” sea, sin más, autobiográfica. Para que pueda ser considerada como tal, es preciso que el poeta incorpore a su creación de manera “inconsciente y premeditada”, un nuevo componente: su propia vida.³⁵³ Y eso es lo que ha hecho Muñoz Rojas en sus libros autobiográficos al narrar sus recuerdos, detallar algunos sucesos de su vida y reflexionar sobre la misma, de una manera bien premeditada: “Cuando ahora pienso en la densidad de aquellos años (se refiere a los años universitarios), tan pocos y tan llenos, comprendo mejor la relatividad del tiempo. Entonces cada año tenía su propia individualidad. Cada uno traía

³⁴⁶ AA.VV., *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1971, pp. 35, 136, 137, 248 y 249.

³⁴⁷ Muñoz Rojas, *Historias de familia*, Valencia, Pre -Textos, 2000

³⁴⁸ Enrique Baena, *Umbrales del imaginario*, p. 32.

³⁴⁹ *Las musarañas*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

Sobre esta obra el mismo Muñoz Rojas declara: “*Las musarañas* son las cosas del pueblo y el mundo de mi infancia antequerana, que ha continuado viviendo en mí a pesar de la lejanía y de que muchos de sus motivos han desaparecido. Creo que en ellas también predomina la carga poética, aunque los elementos narrativos jueguen un papel mayor”. *Mi aventura poética*, Conferencia y lectura de poemas ofrecidos en la Diputación Provincial de Málaga, 28 noviembre, 1986, p.16. Inédito. Citado por Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesía* (1929-1980)..., p. 55.

³⁵⁰ Muñoz Rojas, *Dejado ir (Estancias y viajes)*, Valencia, Pre -Textos, 1995. Lo escribió entre sus cincuenta y sesenta años.

³⁵¹ *Consolaciones* (1947-1950), en *OC*, pp. 161-169.

³⁵² “Dylan Thomas (1914-1953)”, *Ínsula*, 1953. *Apud* Cristóbal Cuevas (director), *Diccion rio...* p. 629.

³⁵³ M^a Ángeles Sanz manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez, estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios*, Alcalá, Universidad, 2003, p. 63.

lo suyo que le hacía diferenciarse de los demás”³⁵⁴ -juzga el antequerano en su reflexión sobre su etapa madrileña.

En estos libros de carácter autobiográfico, Muñoz Rojas ha elegido su propia existencia como asunto principal, y en ello no se aleja de su admirado Juan Ramón Jiménez, muy consciente de que el proyecto absoluto de reflejar su tiempo y su existencia en obra solo podía alcanzarlo a través de la escritura autobiográfica.³⁵⁵ Así pues, el propio poeta antequerano en su artículo “A cielo raso, Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*”, publicado en *Cruz y Raya* en el año 1935 –identificando primero la poesía con una planta- ve que el poeta es la tierra de cualquier poesía, y por su papel, es la clave para entender la misma. Por eso acudir al poeta y a sus juicios sobre su vida y trayectoria es la mejor manera para entender su obra: “Para seguir a las raíces en su búsqueda de humedades creadoras hemos de dirigirnos al poeta, porque es el camino más corto. Lo habremos de considerar si en primero, no en último término, y darle lo suyo después a aquello para lo que el poeta es poco más que espejo”.³⁵⁶ Volvemos siempre al mismo Muñoz Rojas, al temblor de su alma, a su convivencia diaria y a sus memorias que salvan el pasado a través de la memoria. Es una poesía relacionada con la de Miguel Hernández, amigo de nuestro antequerano, esencialmente autobiográfica, realizada en la zona del alma, camino intensísimo que conduce hacia el denominado “centro emotivo existencial auténtico”.³⁵⁷

Asimismo, el crítico no debe convertirse en un narrador que cuenta todos los detalles de la vida de un escritor sin concebir o tener en cuenta la relación de lo que relata con la producción literaria del mismo. En el mismo contexto, parece justa la afirmación de Emilio Alarcos, refiriéndose al caso de Unamuno y a la excesiva crítica sobre su vida que no se detiene mucho en los aspectos estilísticos de su producción literaria, señala que el fin primordial del crítico debe ser el análisis, la estimación de los valores literarios y respetar que los elementos extraliterarios son “meros medios accesorios del utillaje filológico, necesarios a veces, pero tan ajenos a lo esencial como los andamios en la arquitectura”.³⁵⁸ El crítico recalca que el conocimiento del autor es importante solo

³⁵⁴ José Antonio Muñoz Rojas, “Años y libros” en *La gran musaraña*, p. 119.

³⁵⁵ M^a Ángeles Sanz Manzano, *op.cit.*, p.63.

³⁵⁶ Muñoz Rojas, “A cielo raso, Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*”, *Cruz y Raya*, N^o 25, 1935, pp. 136-137.

³⁵⁷ *Apud.*, Antonio A. Gómez Yebra (edición), Miguel Hernández, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2010, p. 13.

³⁵⁸ Emilio Alarcos Llorach, “Sobre Unamuno o cómo no debe interpretarse la obra literaria”, *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 127-139.

en el caso de ayudarnos a descifrar y llegar a entender los valores distintos de su obra. Dicho profesor parte del convencimiento de que ~~“toda~~ obra es expresión de su autor; se comprende que en aquélla se retrate, se refleje o se refracte éste”. Íntima relación que es aún más transparente en una obra como la de Unamuno, cuyos libros ~~“hablan~~ como hombres”. Pero tenemos que hacer previamente esta pregunta: ~~“¿~~Son necesarios datos referentes al autor ajenos a los aportados por la obra literaria misma para entender ésta y enterarse de ella?”. Al final el crítico juzga: ~~“Si~~ se respondiera con la afirmativa, habría que concluir en la imposibilidad de gustar en su integridad tantas y tantas creaciones anónimas...”.³⁵⁹ Entonces, la biografía es útil a medida que nos ayuda a entender la obra.

Siguiendo los pasos y juicios de Emilio Alarcos resaltaremos en este capítulo los aspectos de su vida y obra que nos faciliten el mejor entendimiento del arraigo y desarraigo en la obra de José Antonio Muñoz Rojas. La vida del poeta pasa enraizándolo en su tierra y gente algunas veces, y cimbreando sus tallos otras veces.

En lo referente a la formación de nuestro antequerano (antes de la etapa madrileña), no alejamos mucho de los mismos enfoques expuestos por el antequerano en sus memorias de *La gran musaraña*,³⁶⁰ exponiendo primero algo de su entorno familiar, sobre todo los abuelos; después nos referimos a su casa familiar, sus gentes, y en tercer lugar a su formación religiosa marcada por el ambiente religioso en que creció. Confiamos en dicha obra como fuente primaria de los datos biográficos del poeta; a este respecto recordamos la visión de Wellek sobre la los poetas subjetivos y objetivos:

Los poetas [objetivos] que como Keats y T. S. Eliot subrayan la ‘capacidad negativa’ del poeta, su volverse hacia el mundo, la obliteración de su personalidad concreta, y el tipo contrario de poeta, que tiende a desplegar su personalidad concreta, que quiere pintar un autorretrato, confesarse, expresarse [...] Incluso en el poeta subjetivo no debe ni puede negarse la diferencia entre una declaración personal de índole autobiográfica y la utilización del mismísimo motivo en una obra de arte. Una obra de arte forma una unidad en un plano completamente distinto, en una relación con la realidad completamente distinta de la que se da en el caso de un libro de memorias, un diario o una carta.³⁶¹

³⁵⁹ Alarcos Llorach, *loc. cit.*, pp-128-129.

³⁶⁰ El libro está dividido en cuatro partes: la primera abarca su infancia, la segunda el mundo del colegio, la tercera la etapa universitaria y la última describe su estancia en Cambridge.

³⁶¹ René Wellek, *Austin Warren, op.cit.*, p. 93.

En este sentido, Muñoz Rojas nos da testimonio de ser un poeta subjetivo en muchos de sus obras de índole autobiográfica.

2.2. CUADRO CRONOLÓGICO: VIDA Y OBRA DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

El 9 de octubre de 1909	- Nace en Antequera, en la casa de sus abuelos paternos en la calle Carrera, en el pleno corazón de Antequera, oficialmente, General Ríos. Su madre dña. Carmen Rojas Arrese-Rojas, y su padre don Juan Muñoz Gonzálvez.
1911	- (Febrero) Muere su madre y pasa a vivir con sus abuelos maternos, en una casa al otro lado de la calle.
1917	- (Abril) Mueren su abuelo materno Ignacio y su abuelo paterno Juan, el primer contacto del poeta con la muerte.
1919	- Entra en el colegio de San Estanislao de El Palo de Málaga, dirigido por jesuitas. Empieza a leer tanto a algunos escritores de los Siglos de Oro como a otros posteriores (Bécquer, Alarcón, Pereda...).
1921	- Se traslada a Madrid para estudiar en el colegio de los jesuitas de Chamartín de la Rosa. En un concurso de poesía celebrado por

el colegio, el futuro poeta gana un premio.

1926

- Convocatoria de un concurso de poesía cuando Muñoz Rojas estudiaba el último final de curso en el colegio Chamartín. Presentó tres sonetos y fue premiado.
- Empieza a estudiar Derecho en la Universidad Central de Madrid. Reside en una casa de su abuela paterna, doña Soledad Gozávez Fernández de Santaella.
- (Julio) Uno de sus hermanos le lleva la edición de la poesía de Antonio Machado publicada por la Residencia de Estudiantes.

1928

- (1 diciembre) Los poemas *“Desolado”* y *“Miedos”*, *Revista de Filosofía y Letras*, Sevilla,. Los dos poemas no están incluidos en la edición de su obra completa de 2008.

1929

- (Febrero) El poema *“Romance de la luna sola”* *Revista de Filosofía y Letras*, Sevilla, un poema del libro *Versos de retorno* que iría a aparecer en aquel año.
- *Versos de retorno*, Málaga, Imprenta Sur.
- Conoce al grupo de los poetas del

Litoral en Málaga.

- Conoce en Madrid a los poetas maestros de la generación del 27 como Vicente Aleixandre. Contacta con Juan Ramón Jiménez procurando su colaboración en *Nueva Revista*.

1930

- (31- enero) “De par en par”, *Nueva Revista*, N°. 4. El poema forma parte de sus *poemas de juventud* (1929-1935).
-Acaba la carrera de Derecho, y recibe el título de abogado.
- Hace el servicio militar en Sevilla, donde se relaciona con Porlán, Del Valle, Collantes, Juan Sierra y Romero Murube, poetas de la revista *Mediodía*.
- Conoce a Dionisio Ridruejo, Leopoldo Panero y los poetas del 36, y funda con ellos *Nueva Revista*. Después colabora con ellos en *Cruz y Raya*.
- (14- marzo) “Del aire” en *Nueva Revista*, N°.6.
- (Abril) Los poemas “Versos de retorno”, “Noche de san Juan”, “Romance”, “Romance del amor nuevo”, “Romance de la luna sola”, “Exequias”, “Domingo” y “Preludio”, *Verbum*³⁶² (*Revista del*

³⁶² [http://www.biblioinformatica.com.ar/cgi-bin/wwwi32.exe/\[in=genesis0.in\]/](http://www.biblioinformatica.com.ar/cgi-bin/wwwi32.exe/[in=genesis0.in]/)

Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras), N°.75. Son los poemas I, II, III, V, VI, VII, VIII y IX que forman parte después de sus *Poemas de juventud* (1929-1935).

- (Julio) ~~Muriendo~~ ya, clavel...), *Síntesis*, N°.38. El poema forma parte después de sus *Poemas de juventud*.

1931

- *Ardiente jinete*

1932

- Visita Cambridge por primera vez para preparar el examen de la carrera de diplomático.
- Vuelve a Madrid y trabaja en la Escuela Internacional, dirigida por José Castillejo, como profesor de Geografía e Historia.
- Los poemas IV, X, XI, XII y el V de *Versos de retorno*, en *Verbum*, N°.81.
- Publica su poema ~~Adrina~~ en la revista *Poesía*, coordinada por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. El poema no está en la edición de 2008.

1933

- (Principios del año) Se presenta a la oposición de la carrera diplomática. No pasa el examen de Lengua.
- Manuel Altolaguirre le publica en

Madrid ~~–~~Dingle Lane” que escribió en 1932.

- Muere su padre en Antequera.
- ~~–~~Dover 30 Oct.” El poema forma parte de sus *Poemas de juventud*.
- ~~–~~Primera maravilla de los viajeros” en *Cuatro vientos* que se incluye después en *Cuentos surrealistas* 1979.

1934

- Termina la redacción de *Ardiente jinete* y lo presenta al Concurso Nacional de Literatura.
- (Julio) ~~–~~Francis Thompson (1860-1909) *Cruz y Raya*, 1934. Contiene una introducción y la traducción de ~~–~~The hound of heaven (El lebre del cielo)”.
- Conoce a Dámaso Alonso.
- ~~–~~Hombre al agua”, *Cruz y Raya*, N°.20. Se incluye después en *Historias de familia*.

1935

- Homenaje a Neruda en *Caballo verde para la poesía* (1935-1936) y conoce a F. García Lorca y Miguel Hernández.
- La importante traducción de ~~–~~¿Quién pone puertas al canto?” de Jacques Maritain, *Cruz y Raya*, N°.25.
- ~~–~~Poema”, en *La tentativa poética*, 1935. Es un poema dedicado a su

hermano Rafael, que comienza –Como no había labios que acudieran a las aguas...”. No está en la edición de 2008.

- –Amor de todas las cosas” que publicó por primera vez en 1998 en *Rebusca*.
- –Viento y fuego en la visita”, *El aviso y escarmiento* editado por Cruz y Raya, aparece incluido después en *Cuentos surrealistas*.
- Aparece su traducción titulada –Al poeta que lo parta un rayo” en *Cruz y Raya*.
- Escribe –A cielo raso. Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*” en *Cruz y Raya*.
- (Agosto) Con su hermano Rafael y algunos amigos hace un viaje en barco a Canadá.
- (Otoño) Se prepara para sus estudios en la Universidad de Cambridge.
- (Noviembre-diciembre) Publica en *Nueva poesía* –El suicidio de un jesuita” que formará parte de *Cuentos surrealistas*.

1936

- (Enero) En *Cruz y Raya* publica –Gerard Manley Hopkins”. Contiene una *Nota introductoria* y la traducción de –Consuelo de la carroña” y otros poemas de

Hopkins.

- (Enero) Marcha a Cambridge por segunda vez para hacer una tesis sobre ~~Relación~~ de los poetas metafísicos ingleses con las letras españolas”. El mismo año contacta con Unamuno.
- (24-febrero) Cambridge. El poema ~~La~~ “La ciclista” de *Canciones*.
- (03-julio) Visita a T. S. Eliot.
- (17-julio) Regresa a Málaga.
- Muere su hermano Javier durante la guerra.
- (14-agosto) Encarcelado.
- (Agosto) La familia del poeta marcha a Casablanca después de la quema de la casa familiar durante el conflicto bélico. Su familia se establece luego en Algeciras.
- (Septiembre) Regresa a Cambridge, es nombrado Lector de Español en esa universidad.

1938

- Empieza a redactar su tesis sobre los poetas metafísicos ingleses y las letras españolas.

1939

- Vuelve a Málaga y muere su abuela materna doña Teresa Arrese Rojas.
- Conoce a su futura esposa, María Lourdes Bayo ~~Marilu~~”.
- No puede volver a Inglaterra por el

estallido de la Segunda Guerra Mundial.

1939-1951	- Vive alternativamente entre Málaga y Antequera.
1940	- Colabora en la revista <i>Escorial</i> (1940-1949)
1941	<ul style="list-style-type: none"> - (14-enero) La traducción de “<i>East Coker</i>” de T. S. Eliot, por primera vez en <i>Escorial</i>. - “La poesía en Inglaterra. T. S. Eliot”, <i>Escorial</i>, N°. IV. - En <i>Revista de Filología Española</i> publica “Un libro español en la biblioteca de Donne”.
1942	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sonetos de amor por un autor indiferente</i>, Málaga. - (Octubre) “Los poemas de Crashaw a Santa Teresa (estudio y versión)”, ediciones <i>Escorial</i>, tomo IX, Cuaderno 26. - “Algunas consideraciones inglesas sobre la España del siglo XVII”, <i>Escorial</i>, N°. VI. - (Agosto) “Sobre Rolfe”, <i>Escorial</i>. N°. 22.
1943	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Abril del alma</i> en Madrid. - “Gerard Manley Hopkins, sacerdote y poeta”, <i>Escorial</i>, N°

34.

- “Un estudio sobre los autos calderonianos”, *Escorial*, N°.39.
- *Sonetos enamorados* en Madrid. El libro consta de ocho sonetos seleccionados de *Sonetos de amor por un autor indiferente*.

1944

- Contrae matrimonio con María Lourdes Bayo.
- “*Sombra del Paraíso*, por Vicente Aleixandre”, *Escorial*, N°.43.

1945

- *Historias de familia* en *Revista de Occidente*.
- “En el centenario de Gerard Manley Hopkins, S. J.: (1844-1899)”, *Razón y Fe*.
- (1-diciembre) “El Vivillo en las Chapas”, *El Español*. El cuento formará parte de *Cuentos surrealistas*.
- Termina la redacción de *Al dulce son de Dios* que inició en el año 1936.

Del 30 marzo 1946 a 21 mayo 1947

- Escribe *Las cosas del campo*.

1946

- “East Coker” de T. S. Eliot, en *T. S. Eliot. Poemas*, Charles D. Lay (pról.), versiones de Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas, Charles D.

Ley y José Luis Cano, *Adonais*, XXVI.

23 de diciembre 1947

- "The Seventage Letters", *Finisterre*.

1948

- Colabora en *Cántico*.
- (4-abril) El poema "Paso de Dios", *Cántico*, N°.4.
- "Apuntes para un estudio de las relaciones literarias de Donne con España", *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie*.
- "Los metafísicos en España", *Ínsula*, N°.29.
- La traducción "The Hollowmen" de T. S. Eliot, *Cántico*, N°.8.
- "Active Dust" en *Finisterre*, incluido después en *Cuentos surrealistas*.
- "Juan Ramón en Padilla, 34", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 376-378. El artículo se incluye después en *Amigos y maestros*.
- "Unas cartas diabólicas", reseña de *The Screwtape Letters* de C. S. Lewis, en *Finisterre*, N°.33.

1948-1949

- "Mr. T. S. Eliot, Russell Square, 3 julio 1936", N°.8. *Cántico*. Incluido el artículo después en *Amigos y maestros*.

1949

- (Enero) José Luis Cano y

Adonais”, *Ínsula*, N°.37.

- (Abril) “El Cierro”, *Ínsula*, N°.40.
Después en *Cuentos surrealistas*.

1950

- “Sobre los poemas recientes de T. S. Eliot”, *Arbor*, N°.49.
- “La abadía de Tintern” [traducción] de William Wordsworth en *A quien conmigo va*.
- (1-septiembre) “Geórgica”, *Correo Literario*, (“Arte y letras hispanoamericanas”), incluido después en J. L. Cano, *Antología de la nueva poesía española*. Ahora forma parte del libro *Cancionero de la Casería* (1938-1951) de la más reciente edición de su obra completa.
- (Octubre) Publica el artículo “Encuentro con Antonio Machado”, en *Ínsula*, N°.58. Después incluido en *Amigos y maestros*.
- “La pequeña Jacqueline”, *Correo literario*, N°.3. Es uno de los *Cuentos surrealistas* de 1975.

1951

- (Febrero) Escribe “Poesía sobre el tiempo” en *Ínsula*, N°.62.
- Publica *Las cosas del campo* en la colección malagueña “El arroyo de los ángeles”.
- “East Coker” de T. S. Eliot, por

tercera vez, *Adonais*.

- ~~Noticias~~ de alarifes y escultores del siglo XVIII en Antequera”, *Gibralfaro*. Incluido después en *Antequera, norte de mi pluma*.
- (Abril) ~~Bromfield~~, Louis: *Out of the Earth*”, reseña del libro *Out of the Earth* de Louis Bromfield, en *Moneda y Crédito*, N°.34.
- (27-diciembre) ~~P.~~ Snow: The masters”, *Ínsula*, N°.72.

1952

- (15-febrero) ~~Recuerdo~~ de Pedro Salinas”, *Ínsula*, n°.74. Forma parte después de *Amigos y maestros*.
- Trabaja en la Sociedad de Estudios y publicaciones en el banco Urquijo.
- La segunda edición (aumentada) de *Las cosas del campo*.
- ~~La~~ dulce y agria Andalucía” *Clavileño*, N°.17. Formará parte de *Ensayos anglo-andaluces*.
- ~~Nota~~ sobre el encanto de la
- *Fábul del Genil*” en *Gibralfaro*, N°.2.
- (1-noviembre) ~~Las~~ consolaciones”, *Caracola*, N°.1. Este poema aparece dentro *Lugares del corazón*. Comienza con ~~Y~~ volverán los niños...”.
- (2-diciembre) ~~Las~~ Consolaciones” *Caracola*. El poema empieza con ~~Bajaban~~ los almendros...” y

aparece después en el libro *Consolaciones* (1947-1950).

1953

- “Dylan Thomas (1914-1953)”, *Ínsula*, N°.96.
- (Abril) “Sonnet”, una traducción al francés del último soneto de *Abril del alma* (“Gracias, Señor, por lumbre, por ribera...”) en *Le Journal des Poetes*.
- (7 mayo) “Dios en el campo” en *Caracola*, N°.7, texto que no figura en la edición de 2008.
- “Trayectoria poética de Pedro Espinosa”, en *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*.
- (11 septiembre) Publica “El tiempo en las herrizas” en *Caracola*. Aparecen tres poemas de “Altos Mayos” del *Cancionero de la Casería*.
- (Octubre) “Visitas y tardes. Homenaje a Azorín” en *Ínsula*, N°.94.

1954

- (20 febrero) Representación de su obra dramática inédita *Hay que lamentar una víctima*.³⁶³

³⁶³ Alfonso Canales se refiere a las obras dramáticas de Muñoz Rojas y que son todavía poco conocidas: “Y su teatro: *El casto José*, que debía al Faraón la cabeza sobre los hombros; *Hay que lamentar una víctima*, donde Pilatos era una especie de Alto Comisario británico de Judea; *Cuando llegue el otoño*, la tragedia de las señoritas que habían perdido el tren del siglo, y soñaban y soñaban con una estación imposible”. art. cit., s.p.

- (Marzo) “Carta de José Antonio Muñoz Rojas”, *Caracola*, N°.18.
- (18 abril) “Altos Mayos”, *Caracola*.
- (Abril) “Las musarañas”, *Ínsula*. N°. 100-101. Es el primer texto de *Las musarañas* que aparecerá en 1957.
- (Octubre) “Había muchos milagros...”, *Caracola*, N°.24. Es un texto que aparece en *Las musarañas* con el título “Las estaciones”.
- *Cantos a Rosa*, *Adonais*. Según Clara Martínez, el original de *Cantos a Rosa* estaba seguido por el libro inédito en aquel entonces *Canciones*.

1955

- Escribe “Prólogo” a *Nunca en vano*, de Nicolás Martín Alonso, Madrid, *Revista de Occidente*, col. “Calviño”, sin número.
- “Recuerdo de Luis Cernuda”, *Cántico*, N°.9-10. Después en *Amigos y maestros*.
- (Abril) “Segunda carta a José Luis Aranguren”, *Ínsula*, N.112.
- (Mayo) “Recuerdo y homenaje a Juan Guerrero”, *Ínsula*, N°.113.

1956

- (Abril) *“Eres la misma”* y *“Con la canción, el agua, la ribera...”*, *Caracola*, N°. 42. Forman parte de *Lugares del corazón*, edición 2008.
- *“El tiempo del cantar”*, *Caracola*, N°.42.
- (Agosto) *“Rosa tardía”*, en *Caracola*, N°.46.
- (Agosto) *“Más cartas de Valera”*, *Papeles de Son Armadans*, N°. V.
- Los sonetos VII y XII de *Abril del alma* en *Antología de Adonais*, col. *“Adonais”*.
- (Octubre) *“Notas sobre la Andalucía de Don Juan Valera”*, publicado en *Papeles de Son Armadans*, N°. VII. Integrado más tarde en *Ensayos anglo-andaluces*.
- Se presenta al premio Nadal con la novela inédita *La rama oscura*. En ese año lo ganaría *El Jarama* de Sánchez Ferlosio.

1957

- *Las musarañas* en *Revista de Occidente*, col. *“Gálvileño”*.
- *“Oscuridad adentro”*, *Papeles de Son Armadans*, N°. XVI. Un poema dedicado a José L. López Aranguren.
- (19 noviembre) *“Crítica y Glosa de Las musarañas”*, *ABC*.

1958

- (Enero) *“Gerald Brenan en Yegen”*, en *Papeles de Son*

Armadans, N°. 22.

- (Febrero) ~~P~~legaria a la Virgen”, *Caracola*, N°.64.
- (Mayo) ~~C~~arta a Dámaso Alonso sobre Don Ignacio de Toledo y sus papeles”, *Ínsula*, N°.138-139. Después en *Antequera, norte de mi pluma*.
- (Noviembre, diciembre) ~~V~~icente Aleixandre a treinta años vista”, *Papeles de Son Armadans*, N°. 32-33. Formará parte de *Amigos y maestros*.

1960

- (Verano) ~~M~~anolo Altolaguirre”, *Caracola*, monografía dedica a Manuel Altolaguirre. Incluido después en *Amigos y maestros*.
- (Octubre- noviembre) ~~M~~iguel”, en *Caracola*, (~~H~~omenaje a Miguel Hernández en el 50 aniversario de su nacimiento”), N°. 96-97.

1962

- *Lugares del corazón, en nueve sonetos que los celebran*.
- El Poema XIII de *Cantos a Rosa y La madre*” (de *Canciones*), en *Segunda Antología de Adonais*
- ~~E~~ncuentro con Donne”, *Papeles de Son Armadans*, N°.79.
- (Diciembre) ~~L~~eopoldo Panero”, *Ínsula*, N°.193.

- 1963**
- “Carta al Padre Alfonso Querejazu sobre la perfección cristiana”, en *Verso y prosa de Gredos*. Incluida después en *Rescoldos*.
 - La traducción “Rehúsa lamentar la muerte de una muchacha quemada en Londres” de Dylan Thomas, *Antología de poetas ingleses modernos*.
 - (15 Octubre) Realiza un viaje a Japón.

- 1964**
- “A un poeta ausente: (Emilio Prados)”, *Dardo*.

- 1965**
- “F. S. Eliot”, *Revista de Occidente*, N°.26.

- 1966**
- (Abril) “Hasta más ver”, *Ínsula*, N°. 233. En *Amigos y maestros* figura bajo el título de “Hasta más ver, Melchor”.
 - *Coplillas, El Guadalhorce*, Málaga (Col. “Cuadernos de María José”, IX).

- 1967**
- (8 enero) “Carta abierta de José Antonio Muñoz Rojas a Don Francisco García Pavón”, en *El Mundo*.
 - (Enero) “El solitario en el tiempo (1799-1867): Serafín Estébanez Calderón”, *Revista de Occidente*,

	<p>Nº.58.</p> <ul style="list-style-type: none"> - (Febrero) Carta tardía a Vicente Salas Viu”, <i>Ínsula</i>, Nº.255. - (22-julio) viaje a Atenas.
1968	<ul style="list-style-type: none"> - (15- noviembre) en Sevilla para el entierro de Joaquín Romero Murube.
1969	<ul style="list-style-type: none"> - (29 -enero) Varios poemas: —En esta tarde clara...” de <i>Abril del alma</i>, La madre” de <i>Canciones</i> y Gracias, Señor, por lumbre, por ribera...” de <i>Abril del alma</i>, en <i>ABC</i>. - (Diciembre) A Joaquín Murube, en su muerte” en <i>Ínsula</i>, Nº.277.
1970	<ul style="list-style-type: none"> - “Salmo” Ángel Caffarena (ed.), Málaga, <i>El Guadalhorce</i> (Col. Cuadernos de María Isabel—X). - A Dámaso Alonso en sus alturas”, en <i>Homenaje universitario a Dámaso Alonso</i>. - De la ceca a la meca” en <i>Ínsula</i>, Nº.284-285. Después en <i>Amigos y maestros</i>.
1971	<ul style="list-style-type: none"> - (14- octubre) Madrid en flor, en flor y primavera...” , <i>ABC</i>. Se escoge este poema de <i>Lugares del corazón</i>, junto a un poema de José García Nieto y María Elvira.

1975

- El poema "Miguel" figura en *Selecciones de Poesía Española*.
- "Tú mejor que nadie a estas alturas" en *Homenaje a Miguel Hernández*.

1976

- La tercera edición de *Las cosas del campo*, Barcelona, Destino, N°474. Se incluyen tres libros: *Las cosas del campo*, *Las musarañas* -publicado anteriormente- y *Las sombras* -publicado por primera vez.
- "Recuerdo y perfil de Luis Felipe Vivanco", en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

1977

- *Antequera, norte de mi pluma*, Caja de Ahorros de Antequera.
- La traducción de *Las musarañas* *Cet âge lointain.*, François Pechère (tr.), Bruxelles,
- (Julio) "Primer recuerdo de Federico", *Ínsula*, N°. 368-369. Incluido después en *Amigos y maestros*.
- "Una curiosa traducción protestante del padre Estella" en *Homenaje a Emilio Gómez Orbaneja*.

1978

- (Febrero) "Carta a Vicente Aleixandre sobre amistad y poesía", *Ínsula*, N°. 374-375.

Después incluido en *Amigos y maestros*.

- “Carta prólogo” a *La encina de Morales* de Solita Gómez Raggio.
- Un artículo sin título en *Homenaje a Julio Caro Baroja*.

1979

- *Cuentos surrealistas*, Madrid, Turner.
- (Noviembre) “Doña Natalia”. *Ínsula*, N°. 396-397.
- (19 octubre) visita a Jerusalén.

1980

- “Homenaje a María Pepa Estrada” en *Guadalhorce*.
- (Marzo) “Una luz encendida”, *Ínsula*, N°. 400-401. Después incluido en *Amigos y maestros* con el título “Una luz encendida: don Ramón Menéndez Pidal”.
- (23-mayo) “Beatriz Hernández, motera”, *Tribuna Médica*.

1981

- (31-mayo) “El primer Don de la ciudad. Doña Elena de Zayas”, en *El Sol de Antequera*.
- “Imagen romántica de España, los precursores”, en *Imagen romántica de España*. Después en *Ensayos anglo-andaluces*.

1982

- “Don Miguel, en Cambridge” en *Homenaje a Lucas Beltrán*. Incluido en *Amigos y maestros*.

- "Prólogo" a *El Pirineo y los sarrios: (sinfonía cinegética)*.
- Se jubila del Banco Urquijo.

1983

- Poema a Jorge Guillén "Homenaje a Jorge Guillén", Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

1984

- "Nota en contestación a la encuesta" en *Narradores andaluces*.
- *Ardiente jinete*. El subtítulo del libro es *Poemas de amor (1931-1954)*. En esta publicación se incluyen los libros *Este amor*, *Sonetos de amor por un autor indiferente*, una selección de sonetos, titulada "Sonetos de Amor de Abril del alma y de Lugares del corazón" y por último, *Cantos a Rosa*, con una selección de 27 poemas escogidos de la 1ª ed.
- "Romance de don Sebastián, rey de bastos", escrito en 1940.
- "*Amor oh plum*" col. Torre de las palomas, Málaga, N°. 42.
- *Sonetos de amor por un autor indiferente*. Antonio Carvajal (ed.)
- (Julio) "Paquita Musaraña (Paquita Péchère)", en *Ínsula*, N°. 452-453. Después en *Amigos y maestros*.

1985

- (Enero) "Testimonio" en *Vicente*

Aleixandre, primeros poemas, edición de Revista de Occidente, Anexo al N°. 44.

- (Enero) *“Última carta a Vicente Aleixandre desde un agosto imposible, desde la Casería”*, *Ínsula*, N°. 458-459.
- *Las cosas del campo*, Barcelona, Orbis (Col. *“Grandes autores españoles del siglo XX”*). 4ª. edición.

1986

- *“Coplas”*, en *Homenaje a Ángel Caffarena*, Diputación Provincia de Málaga.
- (14-septiembre) *“Amor, oh pluma...”* en Córdoba, *Zubia*. El poema forma parte de *Canciones (1933-1940)* de la edición de 2008.
- (Septiembre) el artículo *“El hombre sombra”*, *Ínsula* N°. 478. Incorporado después a *Amigos y maestros*.
- (20-septiembre) *“Melchor y Federico en su correspondencia”*, en *Ideal*.
- (20-septiembre) *“Mis recuerdos de José María Hinojosa”* en *Sur*.
- (Octubre) *“¿De dónde sale Don Ramón?”*, después incluido en *Amigos y maestros*.
- (28-noviembre) *“Mi aventura poética”*, Conferencia y lectura de poemas ofrecidos en la Diputación

	<p>Provincial de Málaga. Inédito.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>José Antonio Muñoz Rojas</i>, un cuadernillo de algunos poemas del poeta, Málaga.
1987	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Cancionerillo de la Casería (1940-1945)</i>, Ángel Caffarena (ed.) - (Julio) “Glosa al pincel de Hoefnaguel”, Excemo. Ayuntamiento de Antequera. - (Octubre) “El conductor de autobús” en <i>Ínsula</i>, N.º.491. - “Una experiencia histórica singular: Juan Lledó y la obra cultural del Banco Urquijo”, en <i>Círculo de Empresarios</i>.
1988	<ul style="list-style-type: none"> - (Junio) “Carta a José Luis L. Aranguren” <i>Ínsula</i>, N.º. 499-500. - “Pepe Bergamín, cerca y lejos” en <i>Puertaoscura</i>, N.º 6. Forma parte después de <i>Amigos y maestros</i>. - Escribe “A Emilio Prados en su libertad”, en <i>Puertaoscura</i>, N.º 6. Después incluido en <i>Amigos y maestros</i>.
1989	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Poesía (1929-1980)</i>, Cristóbal Cuevas (edición, selección y ensayo introductorio), (Col. “Ciudad del Paraíso”, I). Es la primera obra casi completa de la poesía del poeta.

- (3-junio) “La poesía de María Victoria Atencia”, *Sur*.

Enero, 1990

- (Enero) “El brezo y las sombras”, en *A Pablo García Baena*. El poema está integrado a *Oscuridad adentro*.
- (29-enero) “Dos poemas de José Antonio Muñoz Rojas”, en el monográfico *Homenaje a Dámaso Alonso*. Los poemas son: “Rosa de siempre” y “Sí, eres la misma...”, incluidos ambos en la edición de *Cantos a Rosa* de 1999.

1992

- *Amigos y maestros*, Pre-textos.
- “Encuentro con Miguel”, en *Pliego de Poesía* (Supl. de *El Ciervo*), (“Homenaje a Miguel Hernández”).
- El prólogo del libro *Antequera, memorias de una época: cincuenta años de la vida de una ciudad a través de la fotografía, (1855-1935)*.
- “Prólogo” a *Reding*, de Joaquín Cestino”, imprenta Dardo.

1993

- Un poema para *Guadalhorce: chorro de luz*.
- (Marzo) *Rayo sin llama*. Una edición de lujo.

1994

- *La gran musaraña*, Pre-textos.

- (Abril) *Razones de un amor en algunos poemas que lo muestran*. Breve antología de poemas de temática amorosa que se realizó con motivo de las Bodas de Oro del poeta (1944-1994).
- (20-Mayo) “La poesía de Fernando Ortiz”, *El Correo de Andalucía*.
- (28-octubre) En *El Correo de Andalucía*, número monográfico dedicado al poeta, “Oh qué pájaros...” (no está incluido en la edición de 2008), “Entreabriles te surgen...” y “Ahora que la explosión de los nardos...”, figuran en el libro *Entre otros olvidos* 2001.

1995

- *Dejado ir*, Pre-textos.
- (25-abril) “Como la vida misma: A María Pepa Estrada”, *Sur*.
- Introducción del libro *Fábula del Genil*.

1996

- *Ensayos angloandaluces*, Pre-textos.
- “Lo peor es que me pase lo que me pasa...” en *Ánfora Nova*, N° 27-28.

1997

- *Objetos perdidos*, Pre-textos.
- Prólogo del libro *Alma región luciente*, de Antonio Carvajal.

1998

- Conseguir el Premio Nacional de Poesía, por *Objetos perdidos*, 1997.
- *La rebusca*, edición de Rafael Inglada de la obra de Muñoz Rojas. En esta edición aparece por primera vez “Amor de todas las cosas” que también formará parte de sus *Poemas juventud* en la edición de 2008.
- Segunda edición de *Objetos perdidos*.
- Segunda edición aumentada de *Antequera, norte de mi pluma*, Francisco López Estrada (pról.), Antequera, Unicaja.
- Premio de Las Letras Andaluzas Luis de Góngora y Argote.

1999

- Segunda edición de *Cantos a Rosa* (ed. aumentada).
- La quinta edición de *Las cosas del campo*, Valencia, Pre-Textos.
- (4-noviembre) *Lecturas Poéticas de la Huerta de San Vicente. José Antonio Muñoz Rojas*. Son los textos que lee en el Palacio de la Madraza (Granada).
- “Un hombre cabal” a la memoria de José Rodríguez Galán. En *El amor y la esencia*.

2000

- *Historias de familia*. Pre-Textos.
- “De puntillas ha entrado en mi alma...”, en *Consolaciones del*

campo. Es la primera publicación del poema, más tarde forma parte de *Entre otros olvidos* en la edición de 2008.

- “Breve historia”, en *Vidas sobre raíles: Cuentos de trenes*.
- escribe “El resplandor de Ignacio Sánchez Mejías”, *Revista de Estudios Taurinos*, Nº. 11.
- (septiembre) Reimpresión de *Objetos perdidos* de 1998.

2001

- “Alguien me ha hablado...”, en *Los papeles mojados de Río Seco*. El poema formará parte después de *Entre otros olvidos*.
- *Entre otros olvidos*, Pre-textos.
- (27-enero) “Volver a T.S. Eliot”. *ABC Cultural*.
- “Qué vendaval de sueños te arrojan a mis playas...” de *Abril del alma*, en *Litoral*, Nº 231-232.
- “Memoria de Emilio Prados”, en el homenaje de Emilio Prados: *Cita sin límites: homenaje a Emilio Prados en el centenario de su nacimiento* (Málaga 1899-México 1962).
- “Del libro inédito *El Comendador*”, en el homenaje rendido a Francisco López Estrada en *Sevilla y la Literatura: Homenaje al Profesor Francisco López Estrada*.

2002

- Muere su hija Teresa.
- (2-febrero) *El País* (Babelia) en su número monográfico sobre el poeta publica dos poemas inéditos: “Eteridad” y “Elegía de la Alhajuela” que formará parte de *La voz que me llama* (2004).
- (31 marzo) “Todavía y entonces”, en *La opinión de Málaga*, monográfico “Alfonso Canales: Libros, vida, poesía”.
- La segunda edición de *Las musarañas*, Pre-Textos.
- El poema “F” de *Cantos a Rosa, Litoral*, N°. 243.
- Premio Reina Sofía al conjunto de su obra.
- (Julio) Segunda reimpresión de *Objetos perdidos* de 1998.
- La antología *Yo sólo sé nombrarte*, Emilia Velasco (edición y estudio introductorio), Patrimonio Nacional y Univ. de Salamanca (Col. “Biblioteca de América”, 24). Es una antología poética realizada con motivo de la concesión al autor del XI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. En la antología aparecen los dos poemas inéditos “Quiero las anchas tardes...” y “Cuántas veces ahora”.
- (3 septiembre) “Caída, de Álvaro García” en el *Ateneo de Málaga*,

2003

- *La voz que me llama*, Pre-textos.
- *Canciones (1933-1940)*, el texto original del libro es lo que parece en Cristóbal Cuevas, 1989.
- “Prólogo” a *La Antequera de Washington Irving*, de Antonio Parejo.
- Muere su esposa María Lourdes.
- Muere su hermano Javier, el único que le quedaba vivo.

2004

- *La voz que me llama*, Pre-textos.
- “Compasión”, en *Madrid, Once de Marzo*. Empieza con “Si me preguntas qué es sentir...” y fue escrito después de la entrega de *La voz que me llama*, pero está incluido en la edición de 2008.
- *El Comendador*, col. “Cuadernos de la Chancillería”. Son cuatro subtítulos de la novela.
- (Octubre) “José María Souvirón”, por el motivo del centenario de Souvirón, *Ínsula*, Nº. 694.
- (Octubre) “Mis recuerdos de José María Hinojosa” en *Ínsula*, Nº. 694.

2005

- Recepción del Premio Reina Sofía.
- *Las sombras*, Centro Cultural de la Generación del 27, Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur.
- *Rescoldos (y Carta de Gredos)*,

Antonio Carvajal (prólogo), Clara Martínez Mesa y Manuel García (ed.). Se publicó por primera vez su poema “Sueño adentro” que se redactó a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta.

- *Razón del tiempo: (Antología poética, 1929-2005)*, Introducción de Antonio A. Gómez Yebra. Una traducción al alemán de una parte de *Las musarañas*.

2006

- *Dos sonetos*, Málaga, Ediciones imperfectas. Son dos sonetos inéditos del autor. “Olivos de mis gentes, yo quisiera...” (*Cancionero de la Casería*, 2008) y “Ahora que cielo, vega, mar, collado” (*Lugares del corazón*, 2008).
- *José Antonio Muñoz Rojas: Textos poéticos (1929-2005)*. Antología publicada por Cátedra.
- *El Comendador*. Una edición revisada y corregida llevada a cabo por Clara Martínez Mesa.
- (Noviembre) Nueva edición de *Las cosas del campo*.

2007

- Premio Andalucía de la crítica, por *El Comendador*, 2006.
- Una edición definitiva de *Las sombras*, aumentada por textos inéditos.

2009

- (29 septiembre) Muere José Antonio Muñoz Rojas en Antequera.

2.3. EL ENTORNO FAMILIAR DE MUÑOZ ROJAS Y EL SENTIMIENTO DEL ARRAIGO

2.3.1. La procedencia

Para entender la procedencia de Muñoz Rojas –dejando aparte la opinión de Vicente Aleixandre sobre el posible origen judío de los Rojas-³⁶⁴ hay que distinguir entre una aristocracia local de antiguas raíces nobles, que había llegado a Antequera durante la guerra de la Reconquista, y la nueva burguesía campesina que poco a poco reemplazó a los aristocráticos y se mezcló con ellos. Nuestro poeta descende de esta síntesis de la vieja nobleza provinciana y la burguesía campesina. Pues, a finales de la Edad Media, la familia castellana, los Rojas de Burgos o Palencia, bajó a Antequera y residió en la vega del Guadalhorce. Con el tiempo se relacionó por matrimonio con los terratenientes burgueses. Vicente Aleixandre señala: –Aquel joven venía de una larga fila de los Rojas que allá por los confines de la Edad Media bajaron al parecer desde Burgos hasta la misma frontera mora y allí se quedaron. Había nacido en Antequera no más de veinte años atrás [escritas estas palabras en 1930]”.³⁶⁵

Muñoz Rojas se refiere a esta realidad histórica; ya esta mezcla de sangre se ve clara en el siglo XIX:

Con el olivar ha ido creciendo una clase mezcla de antiguas raíces y plantones recientes, advenedizos de pueblos que fueron a más, adquirientes de desamortizaciones, ahorradores que, céntimo a céntimo y gota a gota de sudor, juntaron para hacerse hoy con esta, mañana con aquella haza, hasta hacer finca, levantar casa y acabar casando a sus retoños con los de la antigua aristocracia local.³⁶⁶

Incluso en su obra maestra *Las cosas del campo*, el antequerano ve en el campo y sus cosas un reflejo de esta remota historia, las encinas solitarias son símbolo de los nobles, sustituidos con el tiempo por los –olivares” o burgueses campesinos: –Las herrizas se

³⁶⁴ Vicente Aleixandre lo describe diciendo: –...en el mate rostro apurado, parecía delatar las gotas quizá de sangre semítica que pudieran deslizarse en el tronco de los nobles Rojas en tiempos más cercanos y confundidos”. –José Antonio Muñoz Rojas, señor andaluz”, p. 335.

A pesar de ello, según Cristóbal Cuevas, el mismo Muñoz Rojas niega esta afirmación de Aleixandre. Cristóbal Cuevas, –Ensayo introductorio”, *Poesía...*, p. 14.

³⁶⁵ Vicente Aleixandre, –J. A. M. R., entre corte y cortijo”, op. cit., p. 474.

³⁶⁶ Muñoz Rojas, –El dulce y agria Andalucía”, en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 201.

coronan de coscojas, aquí una encina huérfana canta una historia. Las encinas solitarias son los dientes que le quedan al campo para mascullar una historia de montes sonoros con grandes encinas y muchas jaras, con sombras apartadas y rincones que nadie había hollado, cuando reinaba la alimaña y tenía libertad la primavera”.³⁶⁷ Las referencias a hechos históricos son muy claras en este pasaje y se hacen más inteligibles al decir: —.dos mil años tienen estas encinas, apenas cientos estos olivos”.³⁶⁸

La encina no es solo un árbol hermoso que da sombras o frutos brillantes, es un testigo que relata una historia lejana, en la obra sanjuanista y en su obra, el árbol tiene mucho para decir. Es curioso que Muñoz Rojas en *Dejado ir* pone de relieve el doble sentido que llevan las encinas: son prueba del respeto de la Naturaleza, y aprecio de los antepasados que las implantaron. Son como raíces en su alma, y la desaparición de estas supone la destrucción de muchos valores. Este árbol mediterráneo, así, es un símbolo del arraigo y desarraigo a la vez:

Para mí eran mucho más [comparándolas con las encinas de San Juan de la Cruz]: el ejemplo del respeto a un paisaje y a unos seres que lo han acrecido en belleza y ennoblecido con los años. Un respeto a la historia viva que representaban, rompiendo su alta solemnidad, con su reposo vegetal la monotonía de los cultivos necesarios, dejando a sí mismas, devolviendo en serenidad el don de la existencia. Arraigadas más en mi alma que en vuestra pobre tierra, mantenidas en ella por mis abuelos, mis padres y mis hermanos, he visto mis propias raíces al aire, al ver las trágicas vuestras. He visto destruidas mi niñez y mi juventud al destruirlos. Muchas y tristes destrucciones he presenciado, caídas muchas ramas donde anidaban los pájaros de mi juventud, la casa de Antequera, el jardín de Alhajuela. Con vosotras se ha perdido el recuerdo de mi padre cabalgando bajo vuestras sombras, el de nuestra niñez sentada frente a los ponientes agostebños encendidos tras el encaje de vuestras ramas.³⁶⁹

2.3.1.1. Abuelos: historias recuperadas

Sobre sus abuelos paternos, los Muñoz, comenta nuestro poeta que no sabe muchos datos, pero nos informa que habitaban en Cuevas Bajas, eran —gentes labradoras, pertenecientes a la burguesía agraria, más bien liberal, que tanta importancia tuvo en la

³⁶⁷ Muñoz Rojas, —Prólogo”, *Las cosas del campo*, Málaga, Arroyo de los ángeles, 1951, pp.12-13.

³⁶⁸ *loc. cit.*, p. 12.

³⁶⁹ Muñoz Rojas, *Dejado ir*, pp. 198- 199.

evolución de la Andalucía decimonónica”.³⁷⁰

Muñoz Rojas hace especial mención de uno de sus bisabuelos llamado Gozávez,³⁷¹ procedente de Archidona, juez de profesión. Se había educado en un colegio ilustre, el de los Escolapios. De allí salieron buenos académicos como los Lafuente Alcántara, allí se hacía hincapié en la enseñanza del latín.

Para contextualizar el ámbito en que crecía, acudimos a la casa de su infancia donde vivía con su abuelo y abuela maternos, entre otras personas que poblaban el hogar. Nuestro antequerano inaugura su libro autográfico *La gran musaraña* –que reúne los puntos esenciales de su poética-³⁷² recordando a su abuelo, don Ignacio, con su –perilla blanca y un bigote algo amarillento por el tabaco”.³⁷³ La narración de la historia del casamiento de su abuelo con Teresa, su abuela, nos revela algunos detalles curiosos y medulares para acercarse al ámbito cultural de aquel entonces. Era cuando los matrimonios se condicionaban a ciertos pleitos familiares, pues doña Teresa era hermana de la difunta esposa de don Ignacio que había fallecido dejando a tres hijos pequeños: –En mis abuelos maternos volvieron a juntarse las dos ramas familiares”, el Rojas y el Arrese: –Todo venía de unos pleitos familiares sobre la vinculación forzosa de determinados títulos a ciertos apellidos”.

El recuerdo de la figura del abuelo tiene como telón de fondo la Primera Guerra Mundial junto a la imagen de un abuelo que seguía con entusiasmo, a través de los periódicos, las noticias del conflicto entre Alemania y Francia. Había cierta inclinación por los alemanes: la condición militar y el recuerdo de la invasión francesa justifican el germanismo del abuelo. Incluso las comparsas del carnaval cantaban: –Somos los huérfanos alemanes,/ tatachín, tatachín, tatachín”,³⁷⁴ según relata Muñoz Rojas.

Parece significativa la presencia del abuelo en la temprana infancia del antequerano, que años después recordaría a aquel hombre que cuidaba el jardín de la Alhajuela, con sus flores y aguas corrientes por todas partes. Añadimos a eso que don Ignacio era un lector voraz de libros de geografía y de historia. Su nieto observaba esa afición del abuelo por la lectura, y conocía el nombre de sus personajes favoritos del siglo XVI.³⁷⁵

³⁷⁰ –Enfrente” en *La gran musaraña*, p. 55.

³⁷¹ Como señala el poeta, ese bisabuelo se contaba en la familia, pero dejó de serlo por no firmar una sentencia de muerte, tenía un apellido de origen árabe, Almohalla. *La gran musaraña*, p. 55.

³⁷² Emilia Velasco Marcos (prólogo), *op. cit.*, p.11.

³⁷³ *La gran musaraña*, p. 55

³⁷⁴ *loc. cit.*, p. 12.

³⁷⁵ Muñoz Rojas recuerda que su abuelo: –Tenía como héroes nacionales a Carlos V y a Don Juan de Austria, bajando mucho su consideración hacia Felipe II. *Jeromín* era libro leído y releído, y Don Luis de

Muñoz Rojas se refiere a la imagen del abuelo, su gusto por la lectura, y a algunos de sus hábitos en el pasaje siguiente de “La muerte”:

Lo que extrañaba más es que se hubiera ido, dejándose atrás sus cosas, a las que tanto quería y por las que tanto regañaba. Ni siquiera se había llevado su Geografía tan bien encuadernada, ni sus estampitas de los personajes de la historia de España, aquel don Juan de Austria, tan hermoso y valiente. Ni siquiera, lo que más le divertía en el mundo, aquello por lo que no cambiaba nada, su navaja curva de podar y liar un cigarrillo despacito, meterlo con cuidado en la boquilla y ponerse a fumar sin prisa.³⁷⁶

La muerte de su abuelo representa el primer encuentro del niño con la muerte, que no sabía “qué cosa fuera la muerte”. En palabras del antequerano: “Éste fue mi primer encuentro con la muerte, sin que yo supiera, ni me enterara entonces que la muerte había pisado la casa seis años antes, para llevarse a mi madre, a pesar de lo mucho que aquella visita había de suponer en nuestras vidas”.³⁷⁷ En *Las musarañas* nos revela poéticamente las preguntas y dudas de un niño sobre esa realidad implacable, nos refleja lo que pensaba sobre la ausencia de una persona que poblaba la casa y ya ha dejado de existir. El texto siguiente es una prueba de la impronta que había dejado este personaje en la mente de un niño a sus siete años de edad. Vemos cómo evoca las cosas que formaban el mundo del abuelo:

-No está. No está.

No sabían decirnos otra cosa.

-¿No está? ¿Dónde está?

-Está en el cielo.

¡En el cielo! En el cielo, que era tan grande y donde fácilmente se perdería. Él, que no sabía dar un paso solo.

-¿Qué hace allí?

-Gozar.

Esto nos tranquilizaba algo. Gozar, es decir, tendría de todo: tabaco, historias, jardines, las cosas que tanto le gustaban. Y muchos periódicos que leer y ningún dolor de los que

Quesada y Doña Magdalena de Ulloa, personajes de la familia que en cualquier momento podían llegar de visita”. *La gran musaraña*, p.13.

³⁷⁶ *Las musarañas*, p. 44.

³⁷⁷ “La vida y sus encuentros”, en *La gran musaraña*, p. 15.

aquí tenía³⁷⁸.

No hay más reminiscencias a esta figura en su obra, pero queda claro que nuestro poeta ha heredado el apego a la lectura de su abuelo don Ignacio.

2.3.1.1. La abuela y la madre: carencia y recompensación

La infancia es una etapa fundamental en la formación psicológica de cada uno. Los padres son el amparo y asilo del niño, una infancia sin uno de ellos supone un desequilibrio arriesgado. En febrero de 1911, cuando solo contaba dieciséis meses, muere D. ^a Carmen Rojas Arrese-Rojas, la madre del poeta. El hecho, sin duda, ha dejado sus huellas, ha cimbrado algunas raíces del poeta que escribirá más tarde: «No llegué a verte y te debo la vida. Eres como un túnel de mucha ternura... Mancos de las mejores manos hemos andado por la vida. Ciegos de los únicos ojos. A trompicones por el mundo y los años. Faltó la presencia y la figura, aunque un roce, un halo haya estado presente y nos haya salvado».³⁷⁹

Nuestro poeta confiesa la carencia afectiva que ha supuesto la ausencia de su madre en su vida, es la primera mano perdida: «A lo de siempre vuelvo desde siempre: a la mano primera y a la casa»³⁸⁰; pero, al mismo tiempo, se refiere a una fuente de consuelo y halo salvador. Sin duda, D. ^a Teresa es la fuente principal de esta luz del halo tratado por Muñoz Rojas, es también la «mano vieja» aludida en «Sueño adentro»: «Hoy ya que sólo llevo tantos pozos a donde/ si me asomo, contemplo las cosas que me miran,/ la mano vieja, el tacto, la estancia grande y clara».³⁸¹

Para entender la relación de su abuela y el sentimiento del arraigo del poeta, acudimos a esta confesión del poeta antequereano:

nutrió mi vida de una ternura para siempre. Vivir mi infancia huérfana, con su sombra llevándome de la mano por sus corredores, o sacándome las mañanas por las calles del pueblo a sus jubileos, respirar el aire de siglos de la casa, los misterios de sus cuartos o

³⁷⁸ «La muerte» en *Las musarañas*, p.43.

³⁷⁹ «Las sombras», en *Las cosas del campo*, Barcelona, Destino, 1976, p.124. Se trata de una edición que incluye los tres libros *Las cosas del campo*, *Las musarañas* y *Las sombras*.

³⁸⁰ «Espejo interior» en *Oscuridad adentro*, OC., p. 295.

³⁸¹ En *Consolaciones*, p.163.

los rincones de su jardín, enriqueciéndola, con historias familiares o recitándome los primeros versos que oí, fueron la tierra donde eché unas raíces de las que aún vivo”.³⁸²

Doña Teresa Arrese Rojas se hace cargo de su crianza y educación. Seguimos con las narraciones del antequerano sobre esta figura significativa en su vida, pues el poeta la recuerda en *La gran musaraña* y en *Las musarañas*. Es, para él, una segunda madre, la mano que lo cogió con cariño, derramando en él todo el amor que sentía hacia su hija, que murió muy joven:

La gran figura de la casa era mi abuela, alrededor de la que ésta giraba enteramente, mujer fundamental en mi formación, con la que vine a vivir, cuando apenas pasaba yo del año, a raíz de la muerte de mi madre en 1911, hasta la suya en 1939. La muerte de mi madre, hija única, la marcó para el resto de sus días y creo que todo el gran amor que le tuvo, lo derramó en mi orfandad. Había sido mujer suave y atractiva, de las atractivas silenciosas, conservo un precioso retrato suyo, muy de niña, donde ya se advierte en la hondura de la mirada y en un cierto gesto de los labios, la reserva discreta, que fue su característica.³⁸³

Cristóbal Cuevas, basándose en estas descripciones, comenta: —Debió de ser persona inteligente y observadora, siempre pendiente de su papel de responsable de su familia”.³⁸⁴ Es verdad que el poeta nos traza la imagen de una casa muy organizada, donde cada uno tiene su oficio; —Manuel era criado y cochero, Josefa la cocinera,..” y la abuela era —la señora” que controlaba todo, cuidaba de todo.

Hay otros datos relacionados con su abuela que ayudan a comprender las incipientes inquietudes literarias del poeta. Los brotes de la veta romántica en su futura obra se deben a los años de contacto con su abuela. La poesía romántica llegó a sus oídos a través de ella: —Mi abuela sabía muchos versos de Espronceda, de Zorilla, de Bécquer. Gustaba recitarlos las noches de luna, cuando su luz caía sobre las corredores y se establecía una comunicación entre el misterio de la noche esclarecida y aquellos versos que hablaban con sus palabras”³⁸⁵. Es curioso que el propio poeta al recordar la admiración del niño que fue por algunos versos románticos como los del poema —La

³⁸² *La gran musaraña*, p. 19.

³⁸³ —La casa y sus gentes”, *La gran musaraña*, p.18.

³⁸⁴ Cristóbal Cuevas, —Ensayo introductorio” de *Poesía...*, p. 16.

³⁸⁵ —La canción del pirata”, en *La gran musaraña*, p. 71.

canción del pirata” de Espronceda se pregunta sobre lo que admiraba a este niño al hablar de un mar que lo ha visto solo una vez en Málaga y le ha provocado una angustia ver “las barquillas pescadoras que parecía que el mar iba a tragárselas y luego resurgían, desplegada la vela”; también interroga “¿qué significan para él la mirada de los ojos, nombres como Estambul, un pirata? Estas preguntas son claves para entender los primeros contactos del antequerano con la poesía. El ritmo de las palabras y la secuencia de los versos ejercen un influjo misterioso: “la cadencia del verso, la seducción de aquellas líneas que no eran como las otras, que escondían un misterio, nos tocó de una manera extraña”.³⁸⁶ En aquel tiempo el niño sentía algo sin saber su nombre, era inefable y no se expresaba, una llamada divina que lo penetró en el mundo de los sueños:

¿qué nombres, qué adivinaciones, ser pirata, navegar mares adentro, quién nos conducía, qué mano divina nos adentraba por aquellos universos, qué insinuaciones de espacios vastísimos, de tiempos donde vivir era soñar? Fue la primera noticia de algo sin nombre, todavía para nosotros, una llamada, no se sabía de dónde, que tocaba fibras interiores, una correspondencia con realidades sin límite. Luego eso tuvo nombre y me cogió eternamente.³⁸⁷

El poeta evoca también los sueños de la infancia, tanto los hermosos como los espantosos. La descripción de los deliciosos sueños que tenía el niño tiene que ver con el tema del “gozo” advertido en su poesía por Cristóbal Cuevas.³⁸⁸ El antequerano nos transmite en *Las musarañas* –descrito por José Luis Cano como evocación melancólica y mágica de la infancia con sus misterioso sucesos y sueños-³⁸⁹ el deleite del sueño. Allí era factible “Andar por un campo precioso, sentirse el alma ancha y contenta, ser conducido a más delicia por una mano, levantar la cabeza para ver a quién pertenecía aquella mano, y no acabar de ver nunca la cara”.³⁹⁰ Estas escenas aparecen de vez en cuando en sus versos, sobre todo cuando canta el amor de su Rosa:

Mientras llueve, me acuerdo de la huerta,

³⁸⁶ *loc. cit.*

³⁸⁷ *loc. cit.*, p. 71.

³⁸⁸ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesía...*, pp. 87-89.

³⁸⁹ José Luis Cano, “José Antonio Muñoz Rojas y la poesía de su prosa”, p. 427.

³⁹⁰ Muñoz Rojas, “Los sueños”, en *Las musarañas*, p. 97.

lejana fuera, tan cercana dentro,
en donde los granados y las vides
abren sus bocas y derraman ricas
sus racimos. Recorro las veredas
por donde me llevabas de la mano³⁹¹

Volviendo a la relación de Muñoz Rojas con la poesía romántica que escuchaba de su abuela y a esa “Hamada misteriosa” que provocaba su imaginación, cabe subrayar que los títulos de sus libros *La gran musaraña* y *Las musarañas* son expresiones propias de su abuela Teresa, pues, ella decía a su nieto, al reprenderlo por quedarse solo durante mucho tiempo sumergido en sus ensoñaciones: “Te quedas ahí pensando en las musarañas”.³⁹² Esas musarañas eran su interlocutor, algo creado en su imaginación a quien dirigía sus reflexiones: “Estabais dondequiera, salíais de todos los rincones, nos aliviabais en todas las dolencias. Cuando los días se hacían largos, cuando había que quedarse quietecitos”. Son las salvadoras de las horas pesadas que pasaba a veces; y describirá así:

Eran ellas. Las musarañas, insectos, animalillos, ángeles. Algo tenía que ser. Si no, no cabía que, sin presencia de alguien, se cambiara hondamente el contorno.

Así, cuando estábamos solos sin estarlo, cuando nos divertíamos sin reír, cuando soñábamos sin sueño, las musarañas estaban presentes, angélicas, efectivas, consoladoras.

Lo malo es que, a veces, descansábamos en su esperanza y no venían. Nos quedábamos sin consuelo, sin musarañas. Estábamos verdaderamente solos. Y era horrible.³⁹³

De ahí se aclara el papel de la imaginación en la infancia del poeta, provocada desde el principio por aquella poesía romántica que recitaba su abuela. Es de destacar aquí que el componente romántico de su obra es apreciable. Recordamos, por ejemplo, su artículo “La imagen romántica de España. Los precursores”³⁹⁴ donde trata de los aspectos románticos de España advertidos por los viajeros ingleses antes de la aparición del Romanticismo. Además, su obra teatral *Hay que lamentar una víctima*, representada

³⁹¹ Muñoz Rojas, “XXXI”, en *Cantos a Rosa*, p. 225.

³⁹² “Las musarañas” en *Las musarañas*, p. 10.

³⁹³ *loc. cit.*

³⁹⁴ En *Ensayos anglo-andaluces*, pp. 219-230.

en 1954, es de tinte romántico.

No queremos dejar esta parte sin referirnos a su abuela paterna, D.^a Soledad. Pues, nuestro poeta la menciona al recordar sus años universitarios en Madrid, elogiando su carácter admirable, aunque nunca supera a D.^a Teresa en su ternura: «[Doña Soledad] no se separó nunca de mis hermanos ni de nosotros, mujer de carácter y entereza, sobria y ascética, que nos dio un ejemplo admirable, aunque quizá le faltara la ternura que enriquecía la relación con la otra abuela materna, Teresa».³⁹⁵

2.3.2. Poeta arraigado en la herencia cultural de su familia

Nuestro poeta antequerano mostró desde su infancia un gran interés por la historia de sus parientes lejanos, su literatura y tradición; de ahí resulta significativo referirse a las circunstancias en que surgió esta atracción por los tesoros del pasado. A lo largo de su obra, Muñoz Rojas hace mención de varios familiares escritores, a los cuales conoció por su abuela Teresa, o a través de las bibliografías, o por toparse con un documento de primera mano. Así pues, el poeta tuvo contacto con D.^a Beatriz a través de una «figura pequeñita que andaba siempre en las palabras de mi abuela y un traje amarillo con franjas verdes que andaban en los cajones de las cómodas del cuarto de San José».³⁹⁶ Otro caso es el de su tía Micaela Díez de Tejada a quien conoció a través de las bibliografías sobre Bartolomé José Gallardo.³⁹⁷

Por donde menos se piensa, por las perfecciones bibliográficas de un amigo y por sus devociones gallardistas, venía yo a dar con parientes de los que no tenía noticias. Y parientes y parientes más literarios que ninguno de las historias, como que tenían

³⁹⁵ «Don Antonio Machado y Versos de retorno», en *La gran musaraña*, p. 105.

³⁹⁶ Muñoz Rojas, «Extraordinario carteo entre don Antonio Rodríguez Moñino y el autor, a propósito de la Dama Duende», en *Antequerana, norte de mi pluma*, p. 66.

³⁹⁷ Por eso, nuestro poeta se considera un erudito que se apoya en sus narraciones en documentación de todo tipo. Por eso, Fernando Ortiz apunta al referirse a la novela histórica, *El Comendador*, que Muñoz Rojas se basa en documentación excelente para crear una preciosa literatura: Quizá sería más exacto decir biografiado por la documentación tan excelente y cumplida que se maneja, si no hubiera asimismo una riqueza imaginativa que es la que nos lo hace tan real y vivo. Desde grandes cronistas como Pero Mexía y fray Prudencio de Sandoval, autor de la Vida y hechos del emperador Carlos V, hasta el propio testamento del comendador, legajos, documentos y coplas de la época, han sido escudriñados con la paciente minuciosidad del erudito. Lejos de cualquier apresuramiento —el cuerpo del manuscrito está fechado en 1959 y existe una larga *addenda* de 1975—, Muñoz Rojas ha conseguido crear un personaje de carne y sangre y no de cartón-piedra». «José Antonio Muñoz Rojas: poeta en verso y prosa», *Nueva revista*, p. 86.

correspondencia con don Bartolomé José Gallardo. Claro que nada sabía del grado de parentesco, ni poco más que unas fechas aproximadamente coincidentes.³⁹⁸

Ante estos admirables descubrimientos, el poeta reflexiona sobre las remotas historias de gente cuyas noticias llegaron al antequerano a través del archivo familiar:

Aquí [en papeles] estaba la historia de una familia a través de unos siglos: una película de gentes distintas todas con un mismo nombre, despuntando, moviéndose un tanto, extinguiéndose luego. Cenizas animadas. De lo que habían hecho o dicho en la vida sólo quedaban firmas inseguras, líneas vacilantes sobre papeles amarillentos, con su incitante, casi sensual, olor.³⁹⁹

2.3.2.1. Poetas de su familia

Resulta difícil, en algunos casos, precisar fechas exactas o señalar el grado de parentesco de cada uno de los personajes históricos tratados por nuestro poeta. Asimismo, gracias a las palabras inaugurales de *Sonetos de amor por un autor indiferente* nos acercamos a tres de sus familiares de aficiones literarias. Pues, el antequerano finge haber encontrado los versos de ese libro entre las ruinas de la vieja casa familiar, citando que corría una noticia sobre aquellos *Sonetos* en diversas cartas y documentos familiares, sin embargo, la destrucción completa del archivo impide ahora ~~traer~~ a colación eruditamente las citas”, ni identificar al autor. Después, hace mención de algunos de sus familiares en su búsqueda del autor de los *Sonetos*: ~~Hay~~ que desechar la atribución más inmediata, la de D. T. [Se refiere a Don Trinidad de Rojas], poeta romántico de los de perilla y serrallo, versificador afortunado de distintas leyendas antequeranas, autor de un poema filosófico en cuarteto, *Ignoto*, y de una inacabada *Historia de Antequera*, porque las diferencias de estilo son tan acusadas que no vale la pena recalcarlas”.⁴⁰⁰

Trinidad de Rojas (1830-1902) fue el hermano de su abuelo, que Francisco López Estrada ha descrito en su prólogo de *Antequera, norte de mi pluma*: ~~Fue~~ uno de los más activos representantes del grupo romántico antequerano, tanto en lo que toca a la creación en prosa y verso como en lo que representó para el conocimiento de la

³⁹⁸ Muñoz Rojas, *“Extraordinario carteo...”*, pp. 66-67.

³⁹⁹ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p. 67.

⁴⁰⁰ [Palabras preliminares de] *Sonetos de amor por un autor indiferente*, OC., pp. 119-120.

tradición literaria de la ciudad”.⁴⁰¹

Lo más significativo es conocer lo que supone esta relación familiar de Muñoz Rojas con este poeta romántico, pues el niño tenía noticia de él y de su gran biblioteca. El antequerano reflexiona sobre cómo la muerte era el destino inevitable de sus abuelos Ignacio, Juan y Trinidad. En el capítulo “La canción del pirata” de *La gran musaraña*— título del poema de Espronceda que había muerto cuando D. Trinidad tenía doce años— el antequerano evoca la figura de su tío diciendo que la poesía no era cosa de provecho, con lo bien que sonaba:

En la familia hubo un poeta, tío Trinidad, vaya nombre, llamarse Trinidad, hermano de mi abuelo, malísimo para los negocios, tenía una gran biblioteca, aquí vivió, ser poeta, se podía ser muchas cosas, cierto que las que entonces nos tentaban eran otras, ser marino o carpintero... Los versos tampoco eran cosa de provecho, con lo bien que sonaban y el gusto que daba oírlos y decirlos. Ya ves, tío Trinidad murió arruinado...⁴⁰²

Para comprobar el influjo que ha ejercido el poeta romántico, Trinidad de Rojas, sobre nuestro poeta, es preciso acudir a *Historias de familia*, precisamente a la parte de “Historias fantásticas y de poetas” —que J.L. Cano describe como “una suave anécdota, apenas un susurro de sucesos melancólicamente evocados, sirve al autor para crear o soñar con unos personajes, unas voces, unos corazones dulcemente románticos”⁴⁰³— donde se hace mención de la *Leyenda de los enamorados*, obra que interesó a Muñoz Rojas y al abuelo poeta. El antequerano, evocando a los personajes de la *Leyenda*, cita a don Trinidad que, según Rodríguez Marín, guardaba un poema sobre ella, en latín, acompañado de una traducción al castellano: “Don Trinidad de Rojas, lúcido ingenio antequerano, a juzgar por las muestras que de su pluma conozco, poseía o posee un poema latino que trata del propio asunto [refiriendo a la *Leyenda de los Enamorados*] y que está acompañado de su traducción en verso castellano”.⁴⁰⁴

Claro que esta obra, una trágica historia del amor entre el cristiano y la morisca, forma parte del acervo tradicional de Antequera e interesó a algunos escritores románticos como Washington Irving, el autor de los *Cuentos de la Alhambra*, cuya obra

⁴⁰¹ Francisco López Estrada, “A manera de prólogo...”, p. 11.

⁴⁰² “La canción del pirata”, en *La gran musaraña*, pp. 71-72.

⁴⁰³ José Luis Cano, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, p. 419.

⁴⁰⁴ Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto, estudio biográfico y bibliográfico y crítico*, Real Academia Española- Sucesores de Rivadeneira, 1903., p. 190. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/luis-barahona-de-soto-estudio-biografico-bibliografico-y-critico/>

conocía nuestro poeta,⁴⁰⁵ pero pensamos directamente en su tío Trinidad para justificar el interés de Muñoz Rojas por esta leyenda. Claro que la obra de nuestro poeta tiene su propia personalidad como afirma el antequerano: –Cada uno la cuenta a su modo [...] Por eso yo no he hecho mucho caso de un Southey o de un Vilches, ni incluso de mí mismo tío Trinidad, que la escribió en un precioso verso romántico,⁴⁰⁶ en el que la aprendió toda la familia”.⁴⁰⁷

Asimismo, Trinidad de Rojas no fue el único poeta perteneciente a la familia de Muñoz Rojas. Tío Ramiro es otro de los evocados en *Historias de familia y Sonetos de amor por un autor indiferente*. Juan de Dios Ruiz-Copete ve que estas evocaciones de los personajes prueban la persistencia del pasado en el alma de nuestro antequerano: –Realidades de su vida idealizadas por la memoria y por la fantasía, más que personajes, que los hay –tío Ramiro, tío Ventura, la Villena, Riturqué y muchos más- lo que hay en estas estampas es un pasado que se instaló en su sensibilidad, constituyéndose en su pequeño universo íntimo y entrañable”.⁴⁰⁸ De modo que Muñoz Rojas sigue su indagación sobre el autor de los *Sonetos*, volviendo al pasado y agarrado a él: –Fampoco cabe la de D. J. [Se refiere a don Juan de Rojas], hermano del anterior y, como él, cantor legendario y su compañero en las lides del tiempo, porque sus obras nos son conocidas merced a los repetidos y fehacientes testimonios que él mismo se encargó de transmitirnos”.

Es de destacar aquí que José Antonio Muñoz Rojas es un poeta cuya obra refleja su adhesión a la tradición clásica. La estructura de su obra *Sonetos de amor por un autor indiferente* muestra esta presencia de la tradición, pues se inaugura por un prólogo que respeta la estructura clásica ya establecida desde Aristóteles, donde el orador no entra directamente en materia, primero hay que ganarse la atención de los oyentes, por eso, empieza con prólogo o introducción. Además, –las alusiones concretas, sin apenas desarrollo, en forma de cita directa o indirecta de un personaje o de una circunstancia de su historia”⁴⁰⁹ es un rasgo de la literatura clásica.

⁴⁰⁵ Ver Antonio Parejo, *La Antequera de Washington Irving*, José Antonio Muñoz Rojas (Prólogo), Antequera, Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 2003, pp. 13-15.

⁴⁰⁶ La pertenencia de estos versos a don Trinidad es dudosa, según Rodríguez Marín.

⁴⁰⁷ –Leyenda de la peña”, en *Historias de familia*, p. 105.

⁴⁰⁸ Juan de Dios Ruiz-Copete, *Narradores andaluces de posguerra: historia de una década (1939-1949)*, Universidad de Sevilla, 2001, p.163.

⁴⁰⁹ Rafael Balbín (edición), *Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos*, Madrid, Castalia, 2005, p.15.

2.3.2.1.1. Tío Ramiro, entre la realidad y fantasía

Por fin, llega Muñoz Rojas a identificar al verdadero escritor de *Sonetos de amor por un autor indiferente*, presentando al lector otro de sus familiares y curiosos personajes que aparecerá de vez en cuando en sus obras como vamos a detallar: —¿Entonces? Yo siempre sospeché que tío Ramiro, alguna de cuyas dichas y desdichas tuve ocasión de referir en otro lugar, hubiera dejado tras sí algo más que epístolas y primores genealógicos, y siempre mantuve viva la esperanza de encontrarme de manos a boca, en el rincón menos esperado, con el fruto de su corazón”.⁴¹⁰

Nuestro poeta conocía también las claves del estilo de su tío Ramiro que mantuvo —una dignidad clásica en su manera” y aunque vivió en el siglo XIX, muy alejado de este clasicismo, bebía de fuentes clásicas, no exento de espíritu romántico: —aunque el fuego por debajo, la domeñada pasión, se manifiesten de un modo sordo y constante”.⁴¹¹ En *Historias de familia*, se repite el nombre de tío Ramiro, pero no podemos confiar mucho en la autenticidad histórica de algunos detalles sobre él, pues no se trata de narraciones reales, como señala José Luis Cano a este respecto:

Estas *Historias de familia* tienen poco de ver con los cuadros de costumbres, literatura de vieja y castiza tradición de España. En los cuadros que pinta Muñoz Rojas —en los que el paisaje casi siempre está en función de enamorado o confidente del amor- no hay apenas costumbres ni bailes que retratar, porque los personajes evocados...son singularísimos y demasiado románticos para que puedan servir de guía a los historiadores de una época.⁴¹²

De todas maneras, las narraciones o crónicas sobre tío Ramiro tienen una base realista, y por eso no podemos hacer caso omiso de estos datos sin subrayar algunas observaciones. De hecho, Cristóbal Cuevas afirma que nuestro poeta le comentó que tras los nombres de tío Ramiro y Beatriz de Vibraye hay un fondo de realidad.⁴¹³

Dado que el nombre de este personaje se menciona sin apellido, no se cita la fecha

⁴¹⁰ [Palabras preliminares], *Sonetos de amor por un autor indiferente*, p. 120.

⁴¹¹ *loc. cit.*, Muñoz Rojas no se limita a hablar sobre su tío Ramiro, sino que menciona a Beatriz de Vibraye que fue condesa de Suzenet y mantenía relación amorosa con su tío. A lo parece, nuestro poeta ha leído las cartas que los amantes intercambiaban porque menciona en sus palabras preliminares algunos detalles curiosos sobre los dos.

⁴¹² José Luis Cano, —José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, p. 419.

⁴¹³ En *Conv*, 24. XII, 88, *Apud*. Cristóbal Cuevas, —Ensayo introductorio” de *Poesía...*, p.40.

concreta de su nacimiento o muerte, aunque se hacen reminiscencias a otras fechas y caracterizaciones, suponemos que nuestro antequerano no tenía documentos suficientes acerca de este poeta del siglo XIX. El nombre, tal vez, está inventado con relación a otro personaje que es Ramiro, de la *Leyenda de los Enamorados*, o se identifica, por sus hazañas, con este Ramiro citado en los versos siguientes del antequerano Agustín Tejada Páez:

y, entre albornoces y almalafas rotas,
Ramiro y sus ejércitos triunfantes
altares le hacían
que con pías ofrendas componían:
preñada espiga a quien el sol madura
el labrador le ofrece;
y, de cuanto la tierra se guarnece,
adorna el voto la ara con fe pura,
humeando en grato censo,
entre ocasiones mil, árabe incienso⁴¹⁴

Pues, en *Don Motril, índice onomástico sobre Motril y los motrileños*⁴¹⁵ aparece el nombre Tejada y Ramiro.

En primer lugar, según nuestro poeta, tío Ramiro descende de una familia noble: “~~Tras~~ la piel de las manos anda una sangre nacida en los doce nobles linajes de Soria que, sin embargo, no consigue ahuyentar la palidez de las mejillas”.⁴¹⁶ Damos por verídico este dato porque, como dice el propio Muñoz Rojas, en el siglo XIX el pueblo estaba formado por la vieja nobleza provinciana y la nueva burguesía campesina.

En segundo lugar, gracias a *Historias de familia* conocemos que tío Ramiro sobrevivió a la guerra carlista, y según el fingimiento de nuestro poeta *Sonetos de amor* fueron escritos en 1856, es decir cuando don Ramiro tenía veinte años. Efectivamente, en sus palabras preliminares a *Sonetos de amor* afirma: “~~En~~ cuanto a la fecha de composición, los hay evidentemente compuestos a su lado [Beatriz de Vibraye], con

⁴¹⁴ *Poesía religiosa en Poesías completas*, edición de Jesús de Morata, Grupo de Estudios Literarios del siglo de Oro, p. 161. Disponible en http://www.antequerano-granadinos.com/archivos/orden_tematico_pleno.pdf.

⁴¹⁵ Gabriel Medina Vélchez, *Don Motril, índice onomástico sobre Motril y los motrileños*, Granada, impreso por el autor, ²2008, p.134.

⁴¹⁶ “~~Ya~~ en el siglo XIX” en *Historias de familia*, p. 36.

toda probabilidad en el castillo de Sauvigny-le-Bois, en 1856, y otros en su ausencia pocos años después”. Y en “Ya en el siglo XIX” de *Historias de familia*, señala sobre Ramiro: “Él es un oficial de la reina y mil veces ha ofrecido su pecho a las balas de los carlistas, sin que nunca lo hayan aceptado”.⁴¹⁷

En tercer lugar, es hombre de letras e historiador, según *Historias de familia*: “Usa su letra de primor para contarnos y dibujarnos una historia de historias de guerras de moros, caballeros que prestaban el propio caballo al rey cuando el rey había perdido el suyo, caballeros que yacían moribundos al pie de las Alpujarras altas. Guerras de moros y amores”.⁴¹⁸ Este rasgo lo ha mencionado Muñoz Rojas en sus palabras preliminares a los *Sonetos*: “alguna de cuyas dichas y desdichas tuve ocasión de referir en otro lugar, hubiera dejado tras sí algo más que epístolas y primores genealógicos”.⁴¹⁹

En cuarto lugar, tanto en *Historias de familia* como en la nota preliminar de 1942, Muñoz Rojas nos transmite la descripción de Beatriz de Vibraye, Condesa de Suzenet y amante de tío Ramiro. Las descripciones son idénticas, y esto puede dar autenticidad a algunos detalles. Beatriz regaló a tío Ramiro un álbum lleno de hazañas de sus ascendientes, los Barnuevos, donde pinta a sí misma en el pastel con que cerraba el álbum: “la mirada perdida y dulce, la frente alta y grande, los labios finos, el pelo caudalosamente partido en mitad de la cabeza, y aquellos trajes blancos que a tío Ramiro enamoraban”.⁴²⁰ Asimismo, en *Historias de familia* narra: “En Dijon se pinta Beatriz de Vibraye a sí misma, una francesa por los cuarenta, con el pelo partido en dos a la mitad de la cabeza, recogido en crenchas a la altura de las orejas. El traje es de un color desvaídamente blanco y los ojos no tienen color. Son unos ojos que huyen y arrastran”.⁴²¹

Seguimos con el linaje de Muñoz Rojas que es descendiente lejano del poeta malagueño Juan de Ovando y Santarén⁴²² y conocedor de su obra –representada en

⁴¹⁷ *loc. cit.*

⁴¹⁸ *loc. cit.*

⁴¹⁹ [palabras preliminares], *Sonetos de amor*, p. 119.

⁴²⁰ *loc. cit.*, p. 120.

⁴²¹ “Ya en el siglo XIX” en *Historias de familia*, p. 37.

⁴²² Algunos datos biográficos sobre Juan de Ovando y Santarén –nacido en Málaga el 18 de enero de 1624, cuando Góngora le quedaban sólo tres años de vida, y Quevedo tenía ya cuarenta y cuatro. Miembro de una familia distinguida, estudió latín y humanidades –parece que en Granada-, y luchó en Nápoles contra la rebelión que un tiempo encabezó Masaniello (1647-1648), perfeccionando su latín y aprendiendo italiano. Fue caballero de Calatrava y Capitán de las Milicias de Málaga. Casó dos veces con damas de alcurnia: primero con doña Agustina Rizo, sobrina-nieta del consejero de María Estuardo, David Rizzi; luego con doña Rosa María de Negro, emparentada con una influyente familia genovesa. Leyó abundante

diversos memoriales de súplica dirigidos al monarca de turno, y unas cuantas composiciones laudatorias para libros ajenos. Nuestro poeta mostró interés por su obra al publicar junto a Alfonso Canales (1950)⁴²³ un fragmento del *Festín de las Musas* y *Noches de Apolo*⁴²⁴ de dicho poeta áureo. Asimismo, conservaba los autógrafos de Ovando, conocidos como “Legajo Muñoz Rojas”, estudiados después por Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa:

Dicho manuscrito, al morir Ovando, hubo de pasar a poder de la segunda hija de su primer matrimonio, Ángela de Ovando y Rizo, casada con “el señor don Fernando Solana Parejo, vecino de la ciudad de Antequera”. De él los heredó, a su vez, mediata o inmediatamente, don Manuel de Solano, autor de una *Historia de Antequera* que se conserva en dicha ciudad, sin nombre de autor y manuscrita. Nada sabemos de su suerte posterior, salvo que su actual propietario lo prestó a José María de Cossío, lo que hizo posible su conservación, ya que en ese tiempo el Archivo y Biblioteca del autor de *Las cosas del campo* fueron pasto de las llamas⁴²⁵.

En este texto, se cita el nombre de Manuel Solano: “el historiador dieciochesco, que nos ha transmitido sus autógrafos poéticos”.⁴²⁶ El *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y Santuarios de España*⁴²⁷ se

literatura clásica –Homero, Platón, Virgilio y Lucano–, italiana –Petrarca, Ariosto, los Tasso...–, y española –el romancero, la épica culta, historiadores de España e Indias, novelistas, dramaturgos y poetas como Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón, y, sobre todo, Góngora–. Alcanzó íntegros los reinados de Felipe IV y Carlos II, y los primeros años de Felipe V, muriendo en 1706”. Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydro (texto, estudio introductorio, transcripción), *Autógrafos: (Manuscrito Muñoz Rojas), Juan de la Victoria Ovando y Santarén, Málaga*, Centro de Ediciones de la Diputación, 1997, p.15.

⁴²³ Alfonso canales recuerda el tiempo en que preparaba la selección de poesía de Ovando con Muñoz Rojas y relata: —Vmos a hacer una colección de libros de poesía. Empezaremos por editar algo de este manuscrito de Ovando. ¿No crees que estos versos se refieren al Retiro? ¿Y yo qué sabía? ¿Y yo qué sé? Lo poco que sé me lo ha enseñado él : que no hay que desmedirse nunca; que no hay que despegarse nunca demasiado de la tierra; que hay sombras, inmediatas sombras que luchan por revivir en nosotros; que si no nos entregamos de vez en cuando al encanto de las musarañas, estamos perdidos”. Alfonso Canales, “El poeta antequerano visto por Alfonso Canales”, *op.cit.*, sin página.

⁴²⁴ Ver Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydro (introducción), *Autógrafos*, p.16.

⁴²⁵ *loc. cit.*

⁴²⁶ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesía...*, pp. 14-15.

⁴²⁷ Sobre Manuel Solano leemos: “Tenemos además una compilación ó historia general de Antequera, sacada de varios autores, año de 1814, que, aunque corre anónima, es trabajo de D. Manuel Solano, caballero ilustre de Antequera. Es un escrito en fól. voluminoso, en el cual se encuentran reunidas muchas y muy peregrinas noticias de esta ciudad; estadística, topografía, con algunos planos, arqueología, historia propiamente dicha, biografía de sus hijos ilustres en literatura, en las carreras militar y togada; poesía y tradiciones caballerescas, antiguos documentos copiados de los archivos municipales, y cosas notables; en fin, cuanto puede apetecer la erudición y la crítica se

refiere a este escritor perteneciente a la familia de Muñoz Rojas. Es autor de un libro sobre la historia de Antequera, donde penetra en muchos aspectos de la vida de esta ciudad; se trata de una compilación enriquecida por antiguos documentos de manera que sirve como testimonio de la historia de Antequera. Creemos que en el caso de Muñoz Rojas se advierte una inclinación erudita como en el escritor dieciochesco.

2.3.2.1.2. D. ^a Micaela Díez de Tejada

Entre sus familiares destacamos a la Condesa de Luque, D. ^a Micaela Díez de Tejada (1780-1857), –que tanto interesó a Rodríguez Moñino”.⁴²⁸ La noticia de estos dos personajes está en el artículo de Muñoz Rojas –Extraordinario carteo entre D. Antonio Rodríguez-Moñino y el autor, a propósito de la *Dama Duende*”, que forma parte de *Antequera, norte de mi pluma*. Para entender el título de este ensayo, sería pertinente hacer alguna aclaración. El propósito de la carta es elogiar el libro *Epistolario* que Antonio Rodríguez había hecho de su amigo don Bartolomé José Gallardo. Javier Miranda Valdés apunta: –El epistolario entre José Fernández-Guerra y Bartolomé José Gallardo lo ha estudiado el académico de la Española, Rodríguez Moñino, que curiosamente ocupó el sillón X, el mismo que ocupó Aureliano [Aureliano Fernández Guerra y Orbe (1816-1894)].⁴²⁹

Por su parte, Muñoz Rojas, arraigado en el pasado y relacionado con la herencia cultural de sus antepasados, ha topado con un hallazgo: –Tengo en una carpetilla docena y media de cartas cruzadas entre El Galán Fantasma y la Dama Duende,⁴³⁰ que no son otros sino Gallardo y la Condesa de Luque”.⁴³¹ En la carta –fingida” de A. Rodríguez a Muñoz Rojas leemos:

Madrid, 27 de noviembre 55

Sr. D. José A. Muñoz Rojas.

encuentra en dicha compilación". Tomás Muñoz y Romero. *Diccionario Bibliográfico-Histórico de los Antiguos Reinos, Provincias, Ciudades, Villas, Iglesias y Santuarios de España*. Madrid, Lope de Vega, 1973, p. 20.

⁴²⁸ Cristóbal Cuevas, –Ensayo introductorio” de *Poesía...*, pp. 14-15.

⁴²⁹ Javier Miranda Valdés, *Aureliano Fernández –Guerra (1816-1894): un romántico, escritor y anticuario*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, p.28. Disponible en http://www.rah.es/catalogo/catalogo/gabinete%5CAh%5CAURELIANO%20FDEZ_Baja.pdf.

⁴³⁰ No se trata aquí de la *Dama Duende*, una obra clásica de Calderón de la Barca que el mencionado José Fernández Guerra comentó y publicó.

⁴³¹ Muñoz Rojas, –Extraordinario carteo...”, p. 65.

Velázquez, 92.

Amigo querido:

La *Dama Duende* se llamaba Doña Micaela Díez de Tejada y Díez de Tejada: nació en Antequera el 25 de noviembre de 1780, casó allí el 28 de diciembre de 1818 con D. Cristóbal Fernández de Córdoba Pérez de Barradas, VII Conde de Luque (n. Guadix, 27-II-1761; † Granada, 27-IV-1833) y falleció en Madrid el 17 de septiembre de 1857, sin sucesión.

¿Averiguamos algo más?

un cordial abrazo de

A. Rodríguez – Moñino

Pero, en realidad, Muñoz Rojas no fue el primero en tratar el tema de estas cartas mencionadas arriba, ya Félix de Llanos y Torriglia (1868-1949) en su *Del rincón de mis autógrafos* afirma que dentro del acervo epistolar que tiene salieron las cartas de Don Bartolomé José Gallardo. En una nota explica lo siguiente:

Por cierto que he rectificado posteriormente la hipótesis que entonces desarrollé utilizando los datos que nos proporcionara nuestro correspondiente granadino Díaz Martín (q. e. p. d). Casi seguramente, no fue don José Vicente Alonso el corresponsal erudito a quien iban dirigidas las cartas de Gallardo, aunque después de todo no lamento haber divulgado con tal ocasión datos biográficos poco conocidos de aquel estimable literato. Releyendo más tarde *La batalla de Lucena* y las notas de su autor, Don Agustín González Amezúa, me he persuadido de que el literato y escritor con quien se carteaba el *Galán fantasma* era don José Fernández Guerra, padre de don Aureliano y don Luis. Pero lo más curioso del caso es que, habiendo errado el camino en cuanto a este intermediario entre don Bartolomé José y su valedora, acerté, a mi juicio, en todo respecto de quien sería *la Dama Duende*. Esta, en ambas hipótesis, es siempre doña Micaela Díez de Tejada, tercera Condesa de Luque, de quien consta fehacientemente que Fernández Guerra era devoto admirador y amigo.⁴³²

En todo caso, Muñoz Rojas penetró más en el espíritu de estas cartas, vivió con sus

⁴³² Félix de Llanos y Torriglia, *Del rincón de mis autógrafos*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a través de Boletín de Real Academia de Historia, tomo 100, 1932, pp. 163-193, especialmente pp. 163-164. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-rincon-de-mis-autografos>.

palabras, viajó por sus mundos. El poeta que comenta en *La gran musaraña* que “Siempre ha sido mi vida rica en estos encuentros singulares con mujeres mayores, en lo que sin duda influía mi condición de huérfano temprano”,⁴³³ se encuentra y establece un diálogo íntimo con su tía Micaela, reflejando su delicia ante este encuentro espiritual. El poeta se queda asombrado navegando por mundos lejanos y nuevos que pudo pisar gracias a las cartas encontradas:

¡Oh, doña Micaela, las fortunas nunca vienen solas! ¡No siempre se ha de decir de los descalabros! Mira por qué bendita casualidad, llegó poco después a mi alcance un armario de papeles antiguos ¡Oh delicia, delicia, qué diversos nombres tienes para los mortales! Cuando me veían ir furtivamente encerrarme con los papeles, presentía yo en las miradas de las gentes, no sé qué mezcla de extrañeza y compasión. Perderse lo que quedaba fuera, pensaba, sin duda. Con mis ojos interiores correspondía yo a aquellas miradas y pensaba: ¡pobres, perderse lo que esto guarda dentro! Nadie que no se haya enfrentado con estos tesoros diga esta boca es mía. ¡Qué Américas, qué pacíficos, qué alegría de nuevos países, qué adelantamientos de tierras nuevas, en tiempos nuevos, encerraban estos papeles!⁴³⁴

Precisamente, la carta de D.^a Micaela a Gallardo provocó su reflexión, a pesar de que estaban escritas con letras picudas, casi ilegibles. Pero nuestro antequerano, acostumbrado a leer las letras de estas cartas, llevó a cabo esta tarea.⁴³⁵

2.3.2.2. La casa familiar, depósito de memorias

En pleno corazón de la ciudad, en la Carrera, estaba la casa de sus abuelos paternos donde vivían sus padres. A la muerte temprana de su madre, cuando solo contaba dieciséis meses, se trasladó a la casa de su abuela materna. El antequerano la describe detalladamente, su patio fresco, columnas de mármol rosa y cielo coronador. El sentimiento de pertenencia a este hogar está enraizado fuertemente en sus habitantes:

⁴³³ “Bretaña 1932”, en *La gran musaraña*, p. 112.

⁴³⁴ “Extraordinario carteo...”, p. 67.

⁴³⁵ La carta era a Gallardo y me divertí mucho y la leíamos y releíamos en casa y nos dijimos: ¡vaya y cómo se las gastaban las señoras de aquella época! Para que luego nos vengan con letras picudas y conventicos galos. A mí, además, la manía me venía de antiguo, porque tengo cartas de prioras letradas y abuelas de pocas letras que dan ciento y raya a las de madamas con lenguas y otros títulos. Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p. 66.

La casa parecía algo que había estado allí desde siempre, aguardando a que la habitáramos nosotros y los que con nosotros vivían. Parecía natural que sus muros, sus tejados, sus corredores, sus habitaciones, sus patios, hubieran sido hechos para nosotros. [...] No nos extrañaba que siendo tan grande, la habitara tan poca gente, ni que hubiera tantas salas sin uso, tantos cuartos que, al parecer, no servían.⁴³⁶

La casa donde creció Muñoz Rojas bajo la presencia de su abuela garantizaba una vida arraigada. El valor de este lugar reside en sus cosas, historias, y, sobre todo, su gente. Gracias a nuestro escritor –en cuya vejez sigue sintiendo los pasos del niño, percibiendo sus movimientos y viéndolo frente a las cosas, como declara en *Las musarañas*– nos enteramos de algunos detalles significativos. Algunas de las cosas de su casa cuentan historias, como los escudos de la puerta, el patio y la escalera. Estos llevaban dibujos de figuras raras como, por ejemplo, cinco estrellas azules, con ocho puntas cada una y cinco cabezas de moros horriblemente degollados. Figuraba también la torre de un castillo. El autor recuerda en *La gran musaraña*:

Nos pasábamos las horas muertas tumbados en el rellano de la escalera, que era grande y luciente; sobre todo en verano se estaba allí tan fresquito, mirando la bóveda en lo alto y pensar lo que significarían las estrellas y las cabezas de moros de los escudos y mirar el cuadro de la Virgen de Valvanera, que no era como las otras vírgenes que había en la casa.⁴³⁷

Tanto Alfonso Canales como Vicente Aleixandre se refirieron a la Casería del Conde, la finca heredada de su padre. Aleixandre en –Muñoz Rojas entre corte y cortijo” describe bellamente la casa y el paisaje que la rodea, donde se escucha el rumor del agua y se ven los campos, los olivos. La vista del poeta amigo de Muñoz Rojas capta también la huerta fecunda, el cielo, las herrizas:

Una casa alta sobre un alcor, junto a un son de agua, y a los pies corren, vuelan, ascienden, campo arriba, campo abajo, en el altozano, en la cañada, por el otero, en la hoz, las hojas proseguidoras, propagadas, continuas, desplegadas sobre el haz de la tierra, de los olivos. Al otro fondo están las mieses. Acá la huerta ubérrima, y todavía

⁴³⁶ La casa y sus gentes”, en *La gran musaraña*, p. 17.

⁴³⁷ *loc. cit.*, p.38.

allá, muy más allá, las herrizas, los pelados cabezos, el viento, el cielo azul...El espacio.⁴³⁸

Antequera (Alhajuela⁴³⁹ - Casería del Conde⁴⁴⁰), Madrid y Cambridge son paradas importantes en el largo itinerario del autor de *Las cosas del campo*. Desde 1939 hasta 1951, Muñoz Rojas residía alternativamente en Málaga y Antequera, entre la ciudad y el campo. Málaga en los ojos del poeta es un sitio tan privilegiado de la tierra donde «el aire no pesa, y la vida corre como la brisa sobre el agua, con un escalofrío de gusto».⁴⁴¹ De niño, durante la etapa preescolar, frecuentaba Málaga, donde tenía una hermana que estudiaba en el colegio de la Asunción, iba de vez en cuando a verla. En aquel tiempo su fantasía empezó a crear algunas imágenes sobre el mundo colegial.⁴⁴² Ahora bien, los dos mundos que conocía el poeta hasta aquel entonces eran Antequera y Málaga, descrita por el antequerano muchos años después como «un resultado de sus montes y de su mar».⁴⁴³ Cuando el poeta volvió de Cambridge en 1939, pasó un tiempo en la casa malagueña de «Las Zagalas» situada en el paseo de Miramar. Allí conoció a su mujer, con la que se casó en el año 1944, y fue siempre el amor de su vida. Alfonso Canales visitaba a Muñoz Rojas en «Las Zagalillas» y nos relata: «Si era invierno, nos sentábamos delante de la chimenea (el malagueño siempre sueña con tener una chimenea, a la que acaba por traicionar con la camilla, con el calor negro, con el butano). Si era estío, nos poníamos en el jardín, y tomábamos té helado. Fuera la estación que fuera, siempre desembocábamos (parvamente, eso sí) en la confortadora ginebra».⁴⁴⁴

⁴³⁸ Vicente Aleixandre, «J. A. M. R., entre corte y cortijo», p.476.

⁴³⁹ La Alhajuela es un viejo cortijo familiar en la falda de El Torcal del que hoy apenas quedan unos muros en pie. Todo ha cambiado en Antequera de Muñoz Rojas desde 1909, fecha de su nacimiento, aunque quizás lo intacto son otros dos lugares que ocupan un lugar en el corazón del poeta. El primero, natural: la Peña de los Enamorados, el segundo, una casa: La Casería del Conde.

⁴⁴⁰ Es el Conde de la Camorra. Alfonso Canales se pregunta: «¿Quién había sido ese Conde tan peleón, cuyas tierras habían venido a parar a las manos de un poeta tan pacífico?». Alfonso Canales, *op. cit.*, s.p..

⁴⁴¹ José Antonio Muñoz Rojas, *Málaga*, Madrid, Publicaciones Españolas (una separata de la obra «La España de cada provincia»), 1965, p. 4.

⁴⁴² Se trata de un niño de una imaginación fértil, esto se advierte, por ejemplo, desde su primera etapa antequerana donde renunciaba las reuniones y refugiaba en el campo y la naturaleza ingenua. Esta soledad favorece el ingenio y creatividad. Describe el poeta sus años colegiales: «me escurría de las reuniones grandes, gustaba sentarme en el suelo de un cuarto solitario, jugando a trenes interminables, hechos con barajas viejas plegadas, ir de patio en patio, parándome junto a las fuentes, mover el agua con un palo, ver los insectos, tabarros, cochinillas y otros amigos». «El colegio y los jesuitas», *La gran musaraña*, p. 80.

⁴⁴³ «Málaga, ciudad varia», en *Antequera, norte de mi pluma*, p. 137.

⁴⁴⁴ Alfonso Canales, *op. cit.*, s.p.

Compaginó su vida malagueña con la rural tras restaurar La Casería del Conde, su residencia familiar. Así, pudo llevar de cerca sus tierras y contemplar sus cultivos de la vega antequerana. El gran amigo de aquella época, Alfonso Canales, apunta que cuando Muñoz Rojas sentía la necesidad de estar a solas, marchaba a Antequera. Sobre Málaga el poeta escribió un folleto titulado «Málaga». Y como recuerda con nostalgia la Alhajuela, evoca también a Málaga, a sus amigos de la revista *Litoral*. El rasgo que nos transmite el poeta sobre la ciudad de los años de posguerra es la viveza a pesar del siniestro de la guerra:

traté a Altolaguirre, Prados, Hinojosa. Después, nuestra posguerra fue muy malagueña. Mis hijos son todos nacidos en Málaga. En el ambiente literario, en aquel momento, todos eran residuos de la guerra y una ciudad mucho más viva que hoy... Había más ilusión. En realidad, hoy no sé, no tengo términos comparativos, pero la Málaga que yo viví sí era una ciudad muy distinta. Tenía unos aspectos lamentables, como cualquier ciudad de posguerra, pero había la alegría de la supervivencia, la esperanza puesta. Estaba todo por hacer.⁴⁴⁵

Otro lugar de su corazón es Madrid.⁴⁴⁶ El poeta evoca la ciudad con sus calles llenas de movimiento: «La calle hervía. La calle de Madrid, con acacias/ en flor y un aire tibio»⁴⁴⁷. Evoca la ciudad también en *Lugares del corazón* «Madrid en flor, en flor y primavera, y un hervor en las calles,[...]». Era muchacho cuando en 1921 se trasladó por primera vez a Madrid para seguir sus estudios en el colegio de los jesuitas de Chamartín de la Rosa. Después, estudió Derecho en la misma ciudad, en la Universidad

⁴⁴⁵ Entrevista con Álvaro García, p.81.

⁴⁴⁶ En Madrid trabajó en el banco Urquijo en 1952 y se quedó en él hasta 1983. Fue secretario del Banco, a través de la Sociedad de Estudios y Publicaciones. Al principio, carecía de experiencia bancaria previa, pero aprendió pronto el oficio de banquero al lado de Juan Lledó. Durante su época de trabajo realizó algunas tareas sumamente importantes de tipo cultural y económico como:

1. Trató amistad con estudiosos de la historia de la economía y con economistas a los que no conocía de antemano.
2. Hizo que la obra de la *Sociedad de Estudios y Publicaciones* se conociera en el extranjero a través de la organización de seminarios culturales y de investigación económica con la Fundación Ford. Entabló amistades con los gestores de ésta. Esto significó «un hito en las relaciones culturales hispanoamericanas. Con ella, se rompió el aislamiento cultural que había sufrido nuestro país desde la guerra civil». También la Sociedad organizó, con la intervención destacada de él, el Primer Congreso Internacional de Historia económica. Antonio Gómez Mendoza y Antonio Parejo Barranco (eds.), *De economía e Historia, Estudios en Homenaje a J. A. Muñoz Rojas*, ed. Junta de Andalucía, Delegación Provincial de Málaga, Málaga, 1998, pp.13-14.

⁴⁴⁷ Muñoz Rojas, *Consolaciones (1947-1950)*, OC, p. 166.

Central. Allí permaneció desde 1926 hasta 1929. En 1930 acaba la carrera de Derecho, recibe el título de abogado, y empieza su servicio militar en Sevilla. Se refiere rápidamente a esta etapa sevillana en su libro *La gran musaraña*.⁴⁴⁸

Otra vez en Madrid durante los años 1932 y 1933, trabajando en la Escuela Internacional. En realidad, esta ciudad era constante en la vida de nuestro poeta que en 1973, una tarde de mayo, sigue percibiendo la dulzura de la ciudad de cuya belleza ~~“~~puedo escribir interminablemente”⁴⁴⁹ como dice en *Dejado ir*:

El Botánico en frescor pleno, ruido de coches y un pregón y algunos vencejos. Una huida nueva, ésta hacia atrás, los mundos del pueblo, los años de los pregones estivales. ¡Qué riquillo es! Calentitos, invernales. Y los vencejos cosiendo y descosiendo, las torres entonces tan altas, el jardín, la mano siempre, cernidos, melancólicos. Y la esperanza, otra mano abierta que nos cogía.

Entre los lugares que el poeta nunca olvidó y siempre recordaba con admiración era Cambridge. El poeta se siente admirado ante la belleza de esa ciudad británica:

Qué pesos, qué inercias, qué empujones nos llevan por la vida, pensando que sabemos bien lo que queremos muchas veces, que conocemos a donde nos llevan nuestras pretensiones, cuando lo más, lo más izamos la vela y luego es el viento, lo que determina nuestro viento... por la vida Cambridge en efecto fue para mí la confirmación de la Inglaterra de los prados verdes y pacíficos, de los árboles prodigiosos, los ríos mansos, el dulce Cam entre orillas de hermosura.⁴⁵⁰

A comienzos de 1936 marcha a Inglaterra para realizar una tesis doctoral sobre *“Relación de los poetas metafísicos ingleses con las letras españolas”*. No era la primera vez que estuvo allí, pues, en 1932 realizó su primer viaje, no solo con el motivo de aprender el idioma, debido a sus aspiraciones diplomáticas, sino también por ~~una~~ atracción lejana e inexplicable por el país”.⁴⁵¹ Se trata de una intensa estancia donde el poeta recorrió muchas ciudades. El antequerano expresa su admiración por el país:

La visita a Cambridge en un precioso día otoñal y la visión de los *backs* desde la puerta de King’s Chapel, me hizo prometer a mí mismo que había de volver allí. Tal visión

⁴⁴⁸ *La gran musaraña*, p. 109.

⁴⁴⁹ *“Día 14 de junio”*. Madrid, en *Dejado ir*, p. 51.

⁴⁵⁰ *loc. cit.*, p.140.

⁴⁵¹ *loc. cit.*, p. 115.

preconizó en buena parte mi futuro. Inglaterra era un país maravilloso, de prados verdes, de una campiña con suaves ondulaciones en la que los ríos iban mansos y la paz se extendía. Recorrí con aquel amor desde las tumbas donde los poetas descansan cerca de lagos dormidos, hasta las grandes ciudades industriales, un Birmingham bullicioso, un Liverpool [...].⁴⁵²

Y la promesa que el joven poeta se hizo a sí mismo fue cumplida en enero de 1936. Pero, desafortunadamente, a los pocos días de su vuelta a Antequera, estalló la guerra civil y se vio obligado a volver otra vez a la ciudad inglesa.

Destacamos aquí que Cambridge tenía un ámbito científico y meditativo especial, allí se encontró con Unamuno, que llegó a Cambridge en febrero de 1936 con el motivo de dar unas conferencias en la Spanish Society. El gran escritor español se reunió con los estudiantes de español y con algunos españoles que estaban allí, como Leopoldo Panero: “Llegó don Miguel y se sentó campechanamente entre nosotros. Iba como siempre iba, alto chaleco negro con el sobrecuello blanco, búho aguileño de buenísima color, blanquísimos cabellos, barba, ojos perforadores. No me suena la voz, sí la manera de estar sentado entre aquella gente, la postura y el gesto”.⁴⁵³

También, nuestro poeta visitó en Cambridge a Eliot, cuya personalidad le impresionó de forma extraordinaria. En “Ocasiones perdidas”, el antequerano evoca con nostalgia algunas memorias en Cambridge:

Cambridge en sus glorias, aunque no hubiera
sonado la primavera, ni apuntado (o sí?)
el primer crocus todavía y el tiempo fuera
infernol como suele, y Mrs. Thatchford
insistiera, oh el Reverend Carter
[...]⁴⁵⁴

⁴⁵² *La gran musaraña*, p. 116.

⁴⁵³ “Don Miguel de Unamuno en Cambridge. 1936”, en *Amigos y maestros*, p. 41.

⁴⁵⁴ Muñoz Rojas, “Ocasiones perdidas”, en *Objetos perdidos*, p. 353.

2.3.2.3 Muñoz Rojas y el mantenimiento de la tradición cultural antequerana

2.3.2.3.1. El *Cancionero Antequerano*⁴⁵⁵

Recopilado por un antólogo antequerano del siglo XVII, don Ignacio de Toledo y Godoy,⁴⁵⁶ se guardó en la biblioteca de la Caja de Ahorros de Antequera gracias a nuestro poeta, que lo compró de José Bergamín. En una entrevista, Dionisio Pérez Venegas preguntó a Muñoz Rojas: —¿Tú te criaste con tu abuela. ¿Qué libro o manuscrito aparece en la alacena de la casa de tu abuela? Porque no fue el manuscrito del *Cancionero antequerano*—. El poeta respondió: —El *Cancionero antequerano* pertenecía a la familia de Pepe Bergamín. Su madre era antequerana; el cancionero, cuando la guerra, lo tenía Dámaso Alonso, cuando Pepe volvió lo reclamó, después yo se lo compré y ahora está en la biblioteca antequerana. El libro que me encontré en una alacena fue la primera edición del *Polifemo* de Góngora comentado por Salcedo Coronel”.⁴⁵⁷

Por su parte, Juan Benítez Sánchez,⁴⁵⁸ resalta el papel de Muñoz Rojas en la publicación del *Cancionero Antequerano* por parte de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres en Madrid el año 1950. D. Alonso dedicó la edición a su amigo antequerano escribiendo:

También durante algún tiempo, en fase más avanzada, ha participado en nuestra labor José Antonio Muñoz Rojas, y así nos enriquecemos con su mucha erudición de historia antequerana, y después nos ha enviado muchos datos: se puede decir que siempre que se citan noticias procedentes de protocolos antequeranos o actas del Cabildo municipal de Antequera, se las debemos a él.⁴⁵⁹

La erudición de Muñoz Rojas en este contexto reside sobre todo en acercar al lector la figura de un antólogo del siglo XVII a pesar de que: ~~no~~ hay demasiados antólogos

⁴⁵⁵ Dámaso Alonso da una descripción general del *Cancionero* señalando que es el conjunto de tres, entre cuatro tomos manuscritos coleccionados por don Ignacio de Toledo y Godoy en la ciudad de Antequera, por los años 1627 y 1628. Dámaso Alonso y Rafael Ferreres (Prólogo y edición), *Cancionero antequerano* (1627-1628), recogido por Ignacio de Toledo y Godoy, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1950, p. XV.

⁴⁵⁶ Muñoz Rojas escribió una carta abierta a Dámaso Alonso que forma parte de *Antequera, norte de mi pluma* sobre Don Ignacio de Toledo y sus papeles (pp. 53-58).

⁴⁵⁷ Dionisio Pérez Venegas (entrevista), art. cit., pp.42-43.

⁴⁵⁸ Juan Benítez Sánchez, *Revista de estudios antequeranos*, Antequera 25 de marzo de 1992, P. 432.

⁴⁵⁹ Dámaso Alonso (Prólogo), *Cancionero antequerano*, p. XV.

en el siglo XVII ni demasiadas noticias sobre ellos”.⁴⁶⁰ Es verdad que nuestro antequerano mandó muchos datos sobre el *Cancionero* y sobre el antólogo de la obra a Dámaso Alonso.

No olvidemos tampoco su especial atención a la publicación de las cartas y documentos relacionados con la historia y tradición de Antequera, como fue el caso por ejemplo de las “Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada (1567-1653)”. La figura de Agustín Tejada Páez,⁴⁶¹ en palabras de nuestro poeta: “es en sí misma singular, no sólo en cuanto poeta, sino como historiador y autor de poemas y leyendas sobre hazañas antequeranas, desgraciadamente en buena parte perdida”.⁴⁶²

Volviendo al *Cancionero*, la obra tiene un gran valor literario y testimonial, como afirma Muñoz Rojas, conserva el hilo de la poesía antequerana. Los “muchos datos” a los que se refiere Dámaso Alonso son de primera mano; todo de mano de don Ignacio donde el antólogo cuenta muchos detalles de su procedencia familiar y de su vida.

2.3.2.3.2. La Academia de las Nobles Artes de Antequera

La aportación cultural de Muñoz Rojas a su ciudad es significativa, y el impulso de la reconstitución de la Academia de las Nobles Artes de Antequera es una de las importantes labores culturales del poeta. Nuestro antequerano presidió la Academia hasta su muerte y estaba rodeado por muchos intelectuales. La vocación andaluza de esta institución antequerana se muestra en la composición de sus miembros, tanto los numerarios como los de honor. Son personalidades de reconocido prestigio al nivel regional y nacional y que han mantenido a lo largo de su trayectoria profesional un lazo

⁴⁶⁰ —La erudición: Don Ignacio de Toledo y sus papeles”, en *Antequera...*, p. 53.

⁴⁶¹ Rodríguez Marín en su monografía sobre Espinosa apunta estos datos biográficos: “Era uno de ellos el Dr. Agustín de Tejada Páez, que, aunque racionero de la iglesia Catedral de Granada, pasaba en Antequera, al lado de su familia, cuantas temporadas tenía libertad para ello. Había nacido en esta ciudad por el verano de 1567, y fueron sus padres Francisco de Tejada, cirujano y buen poeta, de quien hice mérito en el capítulo anterior, y D^a. Leonor de Salcedo. Discípulo muy aventajado de Juan de Mora, luego que estudió las humanidades obtuvo el grado de Bachillerato de Artes en la Universidad de Granada y pasó a oír Teología en la de Osuna, donde aprobó los cuatro cursos necesarios para bachilleras en facultad, como lo efectuó el año de 1593 en la mencionada escuela granatense, practicando un año después los ejercicios de la licenciatura...” Francisco Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, introducción de Belén Molina Huete, Universidad de Málaga, 2004, en el que dedica un esbozo biográfico a Tejada Páez en las páginas 62-64.

⁴⁶² José Antonio Muñoz Rojas, “Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada”, *Revista de Estudios antequeranos*, Biblioteca antequerana de Unicaja, N° 2, 1993, p. 411.

con Antequera. La Academia, gracias al esfuerzo de estos intelectuales preocupados por el futuro y de la historia de la ciudad, ha podido reafirmar la imagen de Antequera como símbolo de toda Andalucía.

La fundación de esta institución cultural se remonta al siglo XVIII; fue creada por Real Orden el 30 de noviembre de 1789, muy ligada a la Cátedra de Gramática de La Colegiata,⁴⁶³ pero apenas duró un par de años por distintos motivos. En 1867, D. Trinidad de Rojas Rojas, tío abuelo del poeta, “reactivó la entidad cultural dieciochesca dotándola de unos nuevos estatutos y de secciones de letras y artes”, pero nunca se volvió a poner en marcha con fuerza porque siempre nacía alrededor de una figura personal: las últimas, Plácido Fernández Viagas y el pintor José María Fernández. Finalmente, fue dirigida por Muñoz Rojas hasta su muerte en 2009. Nuestro antequerano fue su impulsor “En la actualidad, el reconocimiento de esta Academia supone la creación de un nuevo agente del sistema andaluz del conocimiento, que, con su labor, contribuirá a la generación, transmisión, transformación y aprovechamiento del conocimiento”.⁴⁶⁴

⁴⁶³ Sobre la escuela de Gramática de la Colegiata de Santa María, Muñoz Rojas señala que era el origen de la Escuela Poética Antequerana: “Parece extraño hablar de la Gramática como caracterizadora de una escuela cuando hoy la Gramática sólo figura como una parte, a veces mínimo y no apreciada, de las muchas materias que se enseñan en cualquier centro. San Agustín llamó a la Gramática puerta de sabiduría, y que sin gramática no se podía entrar entonces en ningún recinto de la cultura (me atrevería a afirmar que ni incluso ahora), como su acceso natural que era. Pues bien, esa modestísima escuela, tan modesta que hubo de albergarse en unas tiendas que había en la entonces Plaza Mayor de la Villa, la hoy de Santa María, fue el origen de esa otra escuela poética antequerana de que se gloria la ciudad”. “Pedro Espinosa, amigo personal”, en *Ens yos...*, p. 19.

Para más información sobre la escuela de Gramática ver José Escalante Jiménez, Mercedes Fernández Paradas, “Las Historias de Antequera: una aproximación a los orígenes de la historiografía antequerana (siglos XVI-XVII)”, *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, , 25, 2003, pp. 683-696.

Ver también —“La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana en el Siglo de Oro”, *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Ayuntamiento de Antequera, 2004, pp. 221-257.

⁴⁶⁴ —“Academia de las Nobles Artes: La última aportación cultural”, *Málaga hoy*, (100 años de poesía, homenaje a José Antonio Muñoz Rojas), 2009, p.40.

Ver también María Rosales, “Muñoz Rojas en la Academia de las Artes en Antequera”, *La opinión de Málaga*, viernes, 30 septiembre 2011.

Ver la página web de la Academia <http://www.academiadeantequera.org/institucion/71-objetivos-de-la-academia.html>.

y el Decreto estatuto Academia de las Nobles Artes Antequera, en <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2009/78/d15.pdf>.

2.3.2.3.3. La fundación “Escuelas de S. Francisco Javier”

Muñoz Rojas, en colaboración con sus hermanos, puso en marcha la empresa cultural “Escuelas de S. Francisco Javier”. El hecho que arranca e incita el proyecto es la memoria de su hermano Javier, asesinado durante la guerra civil. Los Hermanos de la Doctrina Cristiana fueron los encargados de las tareas educativas. Sobre el propósito de la fundación Muñoz Rojas escribe a sus hermanos una carta mostrando su pensamiento positivo y prueba el triunfo del bien sobre la destrucción y devastación. De hecho, la casa en ruinas con su aspecto lamentable va a convertirse en una evidencia del sacrificio de Javier:

destinamos la casa donde habíamos nacido y donde con nuestros pasos infantiles corrieron todas las esperanzas de aquella edad, a convertirse en hogar, donde, bajo su nombre, se enseñara que todo sacrificio es fecundo, por duro que sea, si de él no nace el resentimiento y que no hay siembra de paz sin cosecha segura. Pretendemos mostrar que la violencia y la destrucción son el sí mismas infecundas y que sólo usando sus resultados en tratar de remediarlas, cabe redimirlas. En suma, que erigir esta Fundación era el mejor sufragio que por él podíamos hacer, la reparación más adecuada a su sacrificio y el uso más legítimo de su nombre. Ni más ni menos.⁴⁶⁵

2.4. ANTEQUERA, PATRIA DEL POETA

Jacobo Cortines defiende que toda la obra de J. A. Muñoz Rojas es un reflejo de una Andalucía bella y diversa, es la expresión de su tierra y gente:

la obra de Muñoz Rojas podría considerarse en su conjunto, ya sea prosa ya verso, como un gran resplandor de Andalucía; de su tierra y de sus hombres con las circunstancias de éstos, los enraizados y los cosmopolitas, los que pisan sus sierras y llanuras, y los que las añoran en sus largas ausencias. Ambas circunstancias se dan en el escritor, y desde dentro y desde fuera Andalucía está presente con toda su diversidad y belleza.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Muñoz Rojas, —Carta a mis hermanos...”, p. 72.

⁴⁶⁶ Jacobo Cortines, art. cit., pp.221-222.

Asimismo, nuestro poeta al hablar sobre la Andalucía en que ha nacido y crecido, esta Andalucía “intermedia”, “que está entre la Alta y la Baja, entre Granada y Sevilla”,⁴⁶⁷ deja de exaltar la imagen de una Andalucía pintoresca y preciosa. Es otra diferente a la tópica, sin que por ello ponga en duda los valores que existen incluso en ese tópico. Nuestro poeta ve que su tierra no necesita abalorios de ninguna clase para ser lo que es y, por eso, nos refleja una Andalucía doliente, la Andalucía triste, la Andalucía agria. Todo eso existe en Andalucía que es una mezcla muy grande.⁴⁶⁸ En este sentido, el pasaje siguiente subraya algunos contrastes que se advierten en la vida andaluza, unas observaciones sutiles del poeta que van a vertebrar nuestro análisis:

Vayamos puntualizando contrastes: un pueblo labrador que no habita en el campo. Un pueblo que habita en las ciudades y cuya tarea es agrícola. Una vida urbana socialmente deslavazada. Un medio natural tenido tradicionalmente por paradisíaco donde la vida es agria y, en general, opuesta a todo sentido de lo paradisíaco. Un desequilibrio entre una realidad agria y una expresión artística risueña.⁴⁶⁹

Para comprobar esta naturaleza, el poeta ha seguido diversos caminos de exploración, como observa Jacobo Cortines: “Los de la literatura, los de la contemplación directa, los de la investigación y el análisis sociológicos; distintos pero complementarios hasta convertirse en una única vía de penetración: la del amor a la llamada de la tierra nativa, que necesita de hijos semejantes para que la descubran y se la descubran a los otros”.⁴⁷⁰ De hecho, los diferentes artículos componentes de *Ensayos Anglo-andaluces* responden a estas vías del análisis de su tierra. Julio Luis Hernández Mirón resalta que el sentimiento del campo en Muñoz Rojas está en consonancia con la representación de Machado y Azorín: el interés por la configuración geológica; la conmoción que la configuración del terreno tiene en la historia y la percepción o representación estética de la misma.⁴⁷¹

Muñoz Rojas nació en Antequera, esta parte de Andalucía que ocupa una posición singular, tanto en la geografía, como en la historia, entre los demás grandes pueblos de la comarca, tan esenciales y contribuyentes a la riqueza y variedad de la vida

⁴⁶⁷ Julio Martínez Mesanza y Luis Alberto de Cuenca (entrevista), José Antonio Muñoz Rojas, “Los poetas dan voz a la realidad, es decir, a la belleza”, *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 45, Julio 1996, p.16.

⁴⁶⁸ *loc. cit.*

⁴⁶⁹ “La dulce y agria Andalucía”, en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 207.

⁴⁷⁰ Jacobo Cortines, *op.cit.*, p. 222.

⁴⁷¹ Julio Luis Hernández Mirón, “Las cosas del campo de José Antonio Muñoz Rojas”, p. 455.

andaluza.⁴⁷² Este hecho nos permite hablar de un poeta arraigado en la tierra, el campo, la tradición y el pasado, a pesar de que la ciudad se ha visto sometida a lo largo de la historia a varias invasiones y superposiciones humanas, que hacen pensar en la dificultad de hablar sobre una persistencia o fidelidad de la población antequerana hacia su tierra; pero la verdad es que Muñoz Rojas en “Las puertas de Andalucía” afirma la realidad siguiente:

Con no escasa frecuencia, me ha sucedido encontrar restos de sus habitaciones, en muros o pavimentos, que responden a la supervivencia de esa población permanentemente arraigada, que aquellas sucesivas oleadas transeúntes han, en alguna manera, afincado más profundamente en la tierra. Ciertamente que este arraigo en cuanto a su extensión y formas, ha variado: lo que sí creo que ha subsistido es la identidad humana, original desde muchos siglos.⁴⁷³

Efectivamente, el arraigo espacial ha cambiado, pero persiste esta identidad humana única y singular del pueblo antequerano.

2.4.1. Antequera y su campo

Empezamos con lo referente al campo, pues, como es bien sabido, “durante mucho tiempo Antequera ha tomado como seña de identidad sus ricos campos -con su verde y espléndida vega, sus pozos y sus cultivos”.⁴⁷⁴ El futuro poeta, hijo de “labradores⁴⁷⁵ acomodados”, -y como dice en *Antequera, norte de mi pluma*: “vengo de gentes que durante algunos siglos han nacido en la ciudad, han respirado su aire, han levantado a espaldas de estos cerros sus moradas, han cultivado sus tierras y hoy son un polvo con la suya”⁴⁷⁶ - queda influenciado por esta vida rural donde va creciendo. Víctor Bejarano alude al profundo sentimiento del antequerano hacia la tierra “Pero no fue el típico señorito andaluz. Ilustrado y sensible, la escritura de Muñoz Rojas refleja más el palpito profundo de la tierra que la soberbia de su posesión”.⁴⁷⁷

⁴⁷² Muñoz Rojas, *Antequer norte...*, p. 26.

⁴⁷³ “Las puertas de Andalucía”, *Ensayos anglo-andaluces*, p. 235.

⁴⁷⁴ Juan Benítez Sánchez, art. cit., p. 430.

⁴⁷⁵ El poeta responde a Dionisio Pérez Venegas cuando le preguntó, ¿Agricultor o labrador”, diciendo que era labrador. “Diálogo en la Casería: otras cosas y el campo”, *Quimera*, número citado, p.40.

⁴⁷⁶ “Norte de mi pluma” en *Antequera norte de mi pluma*, p. 25.

⁴⁷⁷ Víctor Bejarano, “Un poeta entre dos eras”, *La vanguardia*, 30 septiembre 2009, p.29.

Nuestro poeta al referirse a su infancia la describe como “campesina”. Así señala en la entrevista efectuada por Luis Alberto de Cuenca:

Todo el trasfondo de mi infancia es campesino: pueblo y campo, más que aldea, pueblo y campo. Y campo, porque mi familia era labradora por parte de padre - la familia de mi madre era más de la pequeña nobleza local-. Vivía temporadas en el campo que eran fundamentales para mí, y en *La gran musaraña* ^{[sic]478} hablo de lo que yo llamo “naturaleza labradora”, y la distingo de la contemplativa. Mi trasfondo campesino es labrador.⁴⁷⁹

En *La gran musaraña* el poeta habla de su padre, que sabía mucho del campo y del ganado, sobre todo de olivos y caballos; con ver uno de estos desde lejos sabía sus cualidades y defectos -recuerda el antequerano. Mantiene otros recuerdos sobre el campo como, por ejemplo, los días que iba con su padre, en el invierno se les quedaban los pies helados, a pesar de llevarlos enterrados en paja. Es significativo que cuando el niño viajaba con sus hermanos, su padre les hablaba de las tierras y cortijos por los que pasaban, de cómo se labraban en el pasado con menos maquinaria.⁴⁸⁰

Muñoz Rojas, muy conocedor de las particularidades de este mundo del campo, reflexiona sobre la personalidad del campesino, influida directamente por el ambiente en que se encuentra. Resulta curioso resaltar algunos de estos rasgos que el poeta explica en “La dulce y agria Andalucía” porque vemos en ellos una relación con su obra literaria. Lo primero es la enorme capacidad de observación que tiene el campesino, debida a su convivencia diaria del campo que se distingue, sobre todo, por la variedad de su naturaleza. Esta diversidad minuciosa se ve reflejada, como supone nuestro antequerano, en la concepción que tiene esa gente sobre el tiempo y el espacio. Muñoz Rojas, que es hombre nacido en el campo y pasó buena parte de su vida en él, dice que al campesino “le impresionan poco las distancias”.⁴⁸¹ De ahí su capacidad de referirse a lo más lejano como algo próximo, y, al revés, acercar lo lejano. Aplicándolo a lo lingüístico o literario, el hombre del campo puede dar un aire de proximidad hablando de un lugar muy lejano.

⁴⁷⁸ Creemos que el poeta quería referirse a “Las puertas de Andalucía” de *Ensayos anglo-andaluces*, no a *La gran musaraña*.

⁴⁷⁹ Muñoz Rojas, “Las poetisas dan voz a la realidad, es decir, a la belleza”, p. 15.

⁴⁸⁰ “Enfrente”, en *La gran musaraña*, p. 51.

⁴⁸¹ “La dulce y agria Andalucía”, p. 204.

De la misma manera, el campesino tiene una peculiar noción del tiempo, ~~el~~ labrador ha descubierto que lo vario no está en la substancia, sino en el accidente”, por eso, puede recolectar trigo todos los años, pero lo variable es la manera de hacerlo. De ahí, podemos decir que la naturaleza rica y variada del campo, hace al hombre -que tiene contacto con ese mundo- muy observador e inteligente, capaz de captar las diferencias y despreciar las distancias. Llegando a este punto, nuestro antequerano nos proporciona un curioso dato:

Ese profundo ojo que adivina lo vario en lo aparentemente igual es, sin duda, el que lo hace tan fecundamente imaginativo, el que llena su lenguaje de distinciones sutiles, de precisiones inesperadas. Cuando se duerme sobre la tierra no puede menos de adquirirse su latido, algo de su ingénita tenacidad creadora. Todo adquiere un aire inevitable y natural. Brotarán las imágenes con la misma naturalidad y fragancia que los narcisos salvajes en la piedra de la herriza, que las orquídeas bravías entre las gramas del sotillo.⁴⁸²

En realidad, las sutiles descripciones y la gran naturalidad expresiva de nuestro poeta son propias de un hombre nacido en un pueblo del campo.

Es de mencionar que entre los cultivos de la campiña andaluza, nuestro poeta hace especial mención del olivo, que es recurrente en su poesía; aunque también se siembra en Málaga otros cultivos como la caña de azúcar, por ejemplo. A este respecto, Julio Luis Hernández Mirón señala que no sobresalen en *Las cosas del campo* otras facetas de Andalucía (la marismeña, la salinera, la flamenca) que la Andalucía del olivar, que ~~se~~ presta menos a la estampa y a la copla”,⁴⁸³ en la línea, así, de Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Miguel Hernández, José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre o Pablo García Baena.⁴⁸⁴

El autor de *las cosas del campo*, buen conocedor de la naturaleza de la tierra andaluza, y sus plantas, habla de las estaciones y los cultivos de una manera propia de ~~un~~ escritor agricultor”:

La Andalucía invernal, la del olivar, cuando la aceituna madura y la vida entera de la

⁴⁸² Ver ~~La~~ dulce y agria Andalucía”, pp.201-216.

⁴⁸³ *loc. cit.*, p. 201.

⁴⁸⁴ Julio Luis Hernández Mirón, ~~Las cosas del campo...~~, p. 456.

comarca se vierte en la cosecha. Junto a ella está la Andalucía cereal, la de las grandes campiñas, cordobesas o sevillanas, extendida y llana [...] el verano es su estación. Otra cara del campo andaluz es la otoñal: la corona el viñedo [...] Estos tres cultivos mayoritarios asociados a su estación, representan la gran Andalucía labradora, olivo, cereal, viña, invierno, verano, otoño. Queda la primavera que escoge su asiento en las varias montañas y serranías andaluzas.⁴⁸⁵

Claro que su obra refleja este conocimiento y vivencia del campo. Nuestro poeta destaca el lugar que ocupa el campo en las tierras andaluzas señalando la doble naturaleza de este como paisaje para contemplación y, al mismo tiempo, como faena y trabajo. Asimismo, el antequerano suele referirse tanto a la naturaleza única de la campiña como a la labor de los campesinos en esta; pero, según él, el peso de lo agrario ha gravitado y gravita más en Andalucía, de manera que al decir en Andalucía campo, la referencia inmediata es al campo de labor. Las gentes del campo lo conocen para su utilización y dan la espalda en muchas veces a sus goces y belleza. Este fenómeno se interpreta por nuestro autor como hecho que tiene su origen en las condiciones sociológicas andaluzas, consecuencia a su vez de causas naturales e históricas.⁴⁸⁶

Entre los temas interesantes planteados por nuestro antequerano y que tienen una relación directa con el tema de Andalucía, el ambiente donde el poeta creció y sobre el cual escribió, es la relación entre Andalucía y el paraíso. Muñoz Rojas pone en tela de juicio esta vinculación: *“Hay un empeño de falsear la realidad”*,⁴⁸⁷ afirma el antequerano exponiendo el tema y sus manifestaciones:

Han sido muchos los intentos de situar real o metafóricamente el paraíso en Andalucía [...] esa simulación del paraíso andaluz ha sido fecunda en consecuencias de toda índole: desde la consecuencia literaria, unas veces estimables y otras deleznable, hasta ese hondo sentido de hombre del paraíso, de hombre que ha probado la última fruta que parece llevar el andaluz dentro de sí. Tampoco los resultados de esta actitud han sido siempre felices. No podían serlo.⁴⁸⁸

Este juicio está basado en la idea del rechazo de las generalizaciones, y apoyado por

⁴⁸⁵ —*Las puertas de Andalucía*”, en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 236.

⁴⁸⁶ *loc. cit.*, pp. 234-235.

⁴⁸⁷ —*El dulce y agria Andalucía*”, p. 206.

⁴⁸⁸ *loc. cit.*, p. 206.

la observación de una Andalucía agria, opuesta a todo sentido de lo paradisíaco, donde los sudores riegan los olivos y el calor del verano es durísimo.

Esta estima de las peculiaridades, le ha hecho observar las diferentes Andalucías representadas por Pedro Espinosa,⁴⁸⁹ don Juan Valera,⁴⁹⁰ Estébanez Calderón; esa rama que tendría después sus diversificaciones en Bécquer, Antonio Machado y otros.⁴⁹¹ De hecho, la visión que Muñoz Rojas nos expone acerca de Andalucía, está basada también en el conocimiento del pensamiento de otros escritores. El campo andaluz de Juan Valera,⁴⁹² tiene algunos trazos propios. Pues, este escritor decimonónico apunta en *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*⁴⁹³ que sus personajes creados en su imaginación tienen mucho que ver con el medioambiente andaluz donde vive.⁴⁹⁴ El mundo andaluz de Juan Valera está enclavado en la Andalucía donde nació: «un par de pueblos situados en el sur de la provincia de Córdoba y la comarca que los rodea[...] es una Andalucía que se halla situada entre los dos grandes ríos andaluces, Genil y Guadalquivir, y ha podido ser llamada con justicia Mesopotamia andaluza». ⁴⁹⁵ Pero, a diferencia de nuestro antequerano, Valera vivió la mayor parte de sus días fuera de los pueblos andaluces que describe en sus novelas. Como observa nuestro antequerano, no se trata de un campo alejado de los cortijos, sino el próximo a las huertas. Al gañán lo

⁴⁸⁹ Muñoz Rojas dedicó algunos estudios a su paisano Pedro Espinosa: «Frayectoria poética de Pedro Espinosa», «Pedro Espinosa, amigo personal» en *Ensayos anglo-andaluces*, «Nota sobre el encanto de la *Fábula del Genil*», *Gibralfaro*, 2, 1952. La introducción del libro de Pedro Espinosa, *Fábula de Genil*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1995. Además, en el cuarto centenario de Espinosa, Muñoz Rojas prologó la obra *Soledad de Pedro de Jesús* que apareció en la colección «A quien conmigo va».

⁴⁹⁰ Muñoz Rojas hace mención de Juan Valera al referirse a sus abuelos, pues, ese tenía relación con la familia Santaella a la que pertenecía Andrés Fernández de Santaella, hermano de su bisabuela. *La gran musaraña*, p. 55. El antequerano dedicó algunos estudios a Juan Valera como «La Andalucía de Juan Valera», conferencia pronunciada en los Cursos para Extranjeros, Universidad de Málaga, 18 de Febrero de 1955; «Don Juan Valera y su Andalucía», en *Ensayos anglo-andaluces*.

⁴⁹¹ Muñoz Rojas (entrevista) «Los poetas dan voz a la realidad...», pp.18-19.

⁴⁹² Cristóbal Cuevas señala que sobre Juan Valera se debe hacer una comparación por este espíritu compartido entre el lector de Voltaire y la tradición familiar. «Ensayo introductorio» de *Poesías...*, p. 27.

⁴⁹³ Juan Valera, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Madrid, Tello, 1887, pp.23-24. Ver también Magdalena Aguinaga Alfonso, «Valera y Galdós: dos concepciones del modo de novelar», Alicante, Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/valera-y-galds---dos-concepciones-del-modo-de-novelar-0/>.

⁴⁹⁴ Dice el escritor egabrense: «Yo quiero que la observación de las acciones y pasiones humanas, de la naturaleza en general [...] sea el fundamento de mis ficciones; yo quiero que todas las criaturas de mi fantasía sean verosímiles, que todos mis personajes sientan, piensen y hablen como todos los personajes vivos, y que el medio ambiente en que los pongo, y la tierra sobre la que los sostengo, sean aire y tierra de verdad o parezcan tales, pues es claro que yo no puedo, ni puede nadie, crear tierra y aire nuevos». *Apud.*, Antonio Moreno Hurtado, *Don Juan Valera: hechos y circunstancias*, Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Cabra, 2002, p. 112.

⁴⁹⁵ «Don Juan Valera y su Andalucía», *Ensayos anglo-andaluces*, pp. 55-56.

llama rústico.⁴⁹⁶ También, como comenta Muñoz Rojas, en la Andalucía de este escritor cordobés ~~no~~ parece ese sentimiento de las cosas del campo. Sentía su tierra, pero no hay en él una vivencia directa del campo”.⁴⁹⁷ Al revés, la visión de Andalucía que proyecta Muñoz Rojas y como aclara en su entrevista con Martínez Mesanza y Luis Alberto de Cuenca, lo andaluz es una combinación de lo natural y lo humano.

Por otro lado, José Antonio Muñoz Rojas evoca en su poesía y prosa un paraíso. Se trata de la Alhajuela,⁴⁹⁸ que es la finca donde pasó sus años de infancia y de juventud, antes de su destrucción durante la guerra civil, es un verdadero paraíso. Este lugar maravilloso con sus aguas, jardines, aires, ganados, paz, silencio, cipreses, granados y peñas está descrito en su obra tanto en verso como en prosa. En *Las musarañas* en el capítulo titulado “La Alhajuela” habla de la belleza del lugar desde la mirada de un niño que apresura el andar para llegar al paraíso. Además, evocando los años de juventud exalta aquella finca querida: ~~mi~~ paraíso de siempre, al pie de la sierra, con su jardín y sus aguas, con sus ganados, sus finos aires mañaneros, con aquella casa sin más que lo necesario en lo material, pero con el inmenso lujo de su paz, sus silencios, sus aguas fluentes, los cipreses y los granados de su jardín en las peñas de la sierra”.⁴⁹⁹ Así, resulta certera la afirmación siguiente: ~~Éstos~~ son los iniciales contactos con la vida y el paisaje campesinos que habrían de marcar para siempre no sólo su personalidad, sino también resortes y caracteres fundamentales de su obra literaria”.⁵⁰⁰

2.4.2. Antequera y la vida religiosa del poeta

2.4.2.1. Ciudad de las iglesias

Antequera, la tierra nativa de nuestro poeta, es un lugar histórico que sorprende con el gran número de sus iglesias. Y aquí hemos de preguntarnos, ¿si el campo es el eje de la vida de los antequeranos, cómo se puede hablar de una civilización urbana representada, sobre todo, en la arquitectura religiosa de las iglesias, conventos y

⁴⁹⁶ *loc. cit.*, p. 60.

⁴⁹⁷ Muñoz Rojas, “~~hs~~ poetas dan voz...”, p.19.

⁴⁹⁸ Muñoz Rojas señala: “~~hs~~ papeles antiguos la llaman Lajuela, sin duda por las lajas que la piedra serrana hace allí. Pero para nosotros, no sé por qué secreta ansia de embellecimiento interior, por qué justo agradecimiento a tanto paraíso como nos proporcionaba, dimos siempre en llamarla la Alhajuela”. *Las musarañas*, p. 59.

⁴⁹⁹ “~~Años~~ y libros” en *La gran musaraña*, p. 119.

⁵⁰⁰ Rafael Ballesteros y *et* (ed.), *op. cit.*, p.15.

moradas? Muñoz Rojas en —La dulce y agria Andalucía toca esta cuestión, explicando que los dueños de las tierras no las habitaban. Las labraban desde lejos, no dormían sobre ella, según su expresión. Así pues, la casa estaba en la ciudad y la ocupación en el campo; y —así se produce este tipo de cultura urbana de los pueblos andaluces, asentada en un medio campesino”.⁵⁰¹

De ahí, se puede hablar de la historia de las iglesias en esta ciudad antigua. Nuestro antequerano es muy conocedor de la historia de Antequera, cuya erudición en los asuntos artísticos e históricos se demuestra en muchos de sus textos, como, por ejemplo, la introducción del libro *Las iglesias de Antequera*⁵⁰² de José María Fernández⁵⁰³ donde el poeta recorre, aunque brevemente, las distintas iglesias de Antequera desde la primera, San Salvador, hoy desaparecida, hasta las del siglo XVIII.

Es verdad que la historia de las iglesias de Antequera dice mucho sobre el pasado de esta ciudad. Así, según el mismo Muñoz Rojas, las iglesias de los primeros años del siglo XV, hasta el final de aquel siglo —cuando la ciudad fue frontera- tenían función de castillo: sus recias piedras dificultaban la profanación. Después, cuando la ciudad dejó de ser frontera, a fines del siglo XV y parte del XVI, la iglesia solía estar cerca de la muralla, como en la etapa anterior. Más tarde, en el siglo XVI y particularmente el XVII, se construían más iglesias, cada una siguiendo el estilo de su época, de manera que —según la expresión de nuestro antequerano- —apenas hubo casa que no viviera bajo la sombra de un campanario”.⁵⁰⁴ Este impulso llega hasta el siglo XVIII. Por ello, la gran época del arte religioso con que se levantaron estas iglesias fue desde fines del

⁵⁰¹ Muñoz Rojas, —La dulce y agria Andalucía”, p. 205.

⁵⁰² Muñoz Rojas nos presenta la figura de su admirado artista y erudito antequerano, a quien llegó a conocer personalmente en 1940. En el artículo —José María Fernández, artista y erudito antequerano” de *Antequera, norte de mi pluma* encontramos algunos datos curiosos sobre el artista. Nació en Antequera, el mismo año que Picasso (1881) y que, como éste, se hallaba en Barcelona en 1906. Viajó por muchas ciudades europeas, se casó y nació su primer hijo en Barcelona y después vuelve a Antequera donde se asienta definitivamente hacia 1912. Sus años antequeranos eran muy duros donde el artista pasó por todo tipo de dificultades: muerte de su mujer y de algunos de sus hijos, apuros económicos, aspiraciones no cumplidas. Sobre los artículos de Fernández, dice Muñoz Rojas que fueron su primera guía a la historia de la ciudad y la introducción mejor para su conocimiento y amor. Una serie de sus dibujos son reflejo tierno y fiel de la vida familiar. En otros dibujos plasma, influido por su época, una negra Andalucía. —Ahí están mezclados y codeándose el limosnero y el señorito, el truhán y la ramera, el tratante y el chupatintas”. El artista antequerano murió en 1947 y se acabó una vida —en la que los sufrimientos y las decepciones llevaron una buena parte”. —José María Fernández, artista y erudito antequerano” en *Antequera, norte de mi pluma*, pp. 35-38.

⁵⁰³ José María Fernández Rodríguez, *Las iglesias de Antequera*, Publicaciones del Centro de Estudios Andaluces, 1943. El prólogo está recogido en *Antequera, norte de mi pluma*, pp.33-34.

⁵⁰⁴ —Las iglesias de Antequera”, en *Antequera ...* p.33.

siglo XVI hasta mediados del XVIII⁵⁰⁵ y coincidió con el incremento económico, con la instalación de las órdenes religiosas en la ciudad y, naturalmente, los monumentos más insignes son barrocos – explica Muñoz Rojas.

Es verdad que este gusto por el arte barroco tiene su máxima expresión en las manifestaciones religiosas como las iglesias, según Urbano Alonso del Campo:

El arte de las distintas épocas históricas sirve de apoyo a la expresividad de la religiosidad. La profusión y el gusto por el barroco dejará un sello indeleble en las formas de expresividad religiosa en Andalucía. Basta recorrer las iglesias y capillas diseminadas por toda su geografía, admirar los retablos y fachadas de sus templos... para detectar este influjo del barroco. Efectivamente, la religiosidad andaluza se viste de barroco en la profusa ornamentación de los camarines y el ataviado de las vírgenes como damas del siglo XVII. Para estas vírgenes se construyen los mejores templos y santuarios. Para sus imágenes y las de sus Cristos se bordan en oro mantos suntuosos con primor y filigrana, y se cincelan valiosas coronas.⁵⁰⁶

Hablando de las iglesias, se ve significativo destacar una reflexión del poeta sobre un rasgo notable de éstas, pues, ve en ellas un espíritu más eterno que el edificio en sí. Este refinado sentimiento de la esencia de las cosas y de su verdadero significado es el fruto del afán por la historia y la convivencia con la misma.⁵⁰⁷

Quien haya entrado en cualquier iglesia conventual en tiempos de jubileo y horas de poca concurrencia, habrá sentido llamar a su corazón un calor, como el calor de la casa vivida por generaciones y generaciones, el rumor de tanta oración como han albergado las bóvedas, que han acabado por perder su trascendencia material y ser oración ella misma, pura oración. Esto es lo que hace vivos a los templos, más que su mera conservación o adoración arqueológica.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Pese de ello, vuelve Muñoz Rojas en “José María Fernández, artista y erudito antequerano”, *Antequera, norte de mi pluma*, p. 38, a corregir este dato puntualizando: “refiriéndose al prólogo [pág. 2], dije entonces, con algo de precipitación y desconocimiento por mi parte, que “la gran época de este arte religioso va desde fines del XVI a fines del XVII”. Es una generalización infundada, porque algunos de los más notables ejemplares antequeranos, como la iglesia de Santa María, es de comienzos del XVI, y otros, como la de Madre de Dios, se adelantan bien en el siglo XVIII”.

⁵⁰⁶ David Poveda, “Orígenes culturales en la vivencia y manifestación de lo religioso, en Andalucía, y su función terapéutica (parte 1ª)” en *Gazeta de Antropología*, noviembre 1984. Disponible en <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3892>.

⁵⁰⁷ Lo mismo ha advertido Muñoz Rojas en la casa donde habitaba, un olor que nunca dejó el lugar como vamos a detallar más adelante.

⁵⁰⁸ “Las iglesias de Antequera” en *Antequera, norte de mi pluma, op.cit.*, p. 34.



Fachada principal de la Real Colegiata de Santa María la Mayor⁵⁰⁹

2.4.2.2. La religiosidad popular antequerana

Cabe referirse a la “religiosidad popular”, fuertemente enraizada en la gente de Antequera. Jesús Romero Benítez enumeró algunas de las manifestaciones de la religiosidad externa y callejera como la Semana Santa, la fiesta del Corpus, la salida procesional del Cristo de la Salud y de las Aguas y la Coronación Canónica de la patrona de la ciudad, la Virgen de los Remedios. Aquí nos limitamos a subrayar las procesiones de la Semana Santa en Antequera, por su peculiaridad y personalidad única, pues, el poeta ha abierto sus ojos a ella.

Según Romero Benítez, el siglo XIX tardío había reinventado, con un cierto sentido romántico e historicista, todo un mundo de manifestaciones y ritos de raigambre barroca en torno a la llamada *Semana de pasión andaluza*, algo que durante un cierto tiempo se llegó a creer liquidado. A pesar de que la invasión francesa, la desamortización y otros acontecimientos del siglo XIX contribuyeron a la desaparición o desorganización temporal de la mayoría de las cofradías, se puede hablar de una

⁵⁰⁹ imagen tomada del libro *Las iglesias de Antequera*.

recuperación de esta tradición en el último tercio del siglo XIX y en las dos primeras décadas del XX. La reorganización de antiguas cofradías siguió manteniendo su antiguo carácter. Solo hacía falta renovar en parte los enseres procesionales y hacer participar en los cortejos –de manera más o menos sentida- a aquellas personas que, en cierto modo, se movían alrededor de importantes clanes familiares.⁵¹⁰

Ahora se puede tratar sobre un pueblo apegado a su tradición religiosa, que sale de su monotonía en las procesiones de la Semana Santa celebrando grandes fiestas, la gente se echa a la calle ~~v~~estidos con la mejor ropa que cada uno tenía, de los campos de la comarca e incluso de otras ciudades de cierta importancia en las que aún no se había producido el resurgir semanasantero, algo que sí se daría años después coincidiendo con el fin de la guerra civil.⁵¹¹ Es un mundo religioso casi completo, iglesias por todas partes, casa situada entre dos iglesias, contacto con los religiosos; por eso expresa Muñoz Rojas: ~~La~~ vida se nos entraba o entrábamos en ella por muchas puertas. Esta de las iglesias era una. Las iglesias y la religión estaban muy unidas”.⁵¹²

Asimismo, nuestro antequerano pone de relieve los diversos contrastes en la vida religiosa de los pueblos andaluces que expresan ~~un~~ indudable sentimiento religioso, a veces vago, que no conviene siempre con las formas puras de la devoción o la piedad, sino que las reviste, peculiarísimas y desconcertantes”.⁵¹³ Ejemplo de ello es la peculiar actitud religiosa del andaluz que reduce el concepto de la religión a la relación del devoto con el santo. Este ve comprometida su protección a cambio de unas prácticas respetuosas, a veces solo de una mención del nombre del propio santo. Por eso, se puede tratar de un ~~e~~ontrabandista piadoso” o ~~b~~andido devoto”.

Otra manifestación de este contraste se nota en otras manifestaciones de la vida popular religiosa que Muñoz Rojas describe como ~~Menos~~ profanadoras y más genuinas de lo que los extraños piensan” y tienen otro ejemplo: la pujante vida de ciertas cofradías que viven para un día al año; el de la procesión, no tiene que ver con la escena del derrumbamiento de una iglesia llena de dignidad, melancolía y hermosura⁵¹⁴. Es verdad que hay un contraste que llama a la reflexión. Lo de la Semana Santa y la procesión en Antequera –y que llegó, según Jesús Romero Benítez, a ser considerada

⁵¹⁰ ~~Manifestaciones religiosas~~” en *Memorias de una época: cincuenta años de la vida de una ciudad a través de la fotografía (1885-1935)*, p. 151.

⁵¹¹ *loc. cit.*

⁵¹² ~~La~~ religión” en *La gran musaraña*, p.26.

⁵¹³ Ver ~~La~~ dulce y agria Andalucía”, *Ensayos anglo-andaluces*, p. 209.

⁵¹⁴ Ver ~~La~~ dulce y agria Andalucía”, *Ensayos anglo-andaluces*, pp. 208-209.

como un importante acontecimiento folclórico ideal para la atracción del turismo y motivo del interés de las distintas publicaciones⁵¹⁵ - se opone al carácter sereno de sus iglesias.

No es de extrañar entonces criticar y resaltar algunas prácticas de los religiosos. La ironía delata de vez en cuando en las evocaciones de Muñoz Rojas de algunos de ellos, como es el caso del predicador que memoriza un solo sermón, pero cambia el nombre del santo o de los devotos:

En las cofradías había mucha competencia por ver quién traía el mejor predicador. [...]cuando llegaba la hora de la función la iglesia se ponía que no cabía un alfiler, pendientes todos de que el predicador subiera al púlpito, lo que a veces tardaba más de lo debido, porque los curas del pueblo se hacían los remolones en la novena que precedía al sermón, que también tenía su importancia, si me apuras, más que el sermón, la exposición del Santísimo, y no el sermón, que era el mismo que soltaba el predicador en todos a donde lo llamaban, cambiando sólo el nombre del santo o de la virgen, o de los devotos cuando a ellos se dirigía. Claro que alguna vez se equivocó y en lugar de decir antequeranos se le escapó decir egabrenses, y la que se armó no es para dicha, porque un antequerano no podía nunca confundirse con un egabrense, o viceversa⁵¹⁶.

Es curioso que el niño huía de los sermones pesados y los momentos pesados, refugiando en la soledad e imaginación que lo salvan cuando ~~predicaba~~ aquel padre que todo era ísimo, ísimo, ísimo”.⁵¹⁷ Además, la religión servía a veces a algunos intereses no devotos, como vemos en las procesiones de Semana Santa financiada por la burguesía. José Romero Benítez al hablar sobre ~~Manifestaciones religiosas~~” menciona que a partir de fines del XIX y principios del XX, las grandes familias de la burguesía antequerana, fuertemente emparentada con la antigua nobleza, entendían como un signo externo de poder el control e incluso la financiación de una cofradía con timbres de antigüedad.⁵¹⁸

En conclusión, el contraste que se advierte en la vida religiosa de los antequeranos se ve reflejado en la obra de Muñoz Rojas.

⁵¹⁵ ~~Manifestaciones religiosas~~” en *memorias de una época: cincuenta años de la vida de una ciudad a través de la fotografía (1885-1935)*, p. 151.

⁵¹⁶ ~~los predicadores~~” en *La gran musaraña*, pp. 31-32.

⁵¹⁷ ~~las musarañas~~”, en *Las musarañas*, p. 19.

⁵¹⁸ José Romero Benítez, *op.cit.*, p. 151.

2.4.3. La vida social en Antequera

No podemos olvidar el hecho de que nuestro poeta haya nacido en Antequera sin arrojar luz sobre las gentes que habitaban esta ciudad, creyendo que «La ciudad y sus gentes conforman [...] una comunión perfecta, indisoluble, que se manifiesta en infinitas facetas a lo largo del tiempo».⁵¹⁹ En primer lugar, el pueblo antequerano, como describe Muñoz Rojas, tiene su personalidad singular y, al mismo tiempo, diversa. La vida social en Antequera no cuenta con estrechos lazos sociales. Es, a pesar de la cultura urbana de los pueblos andaluces, muy limitada. Para situarnos mejor en esta sociedad donde se ha crecido Muñoz Rojas, penetramos en el mundo interior de los pueblos andaluces, que, a su vez, se aplica a la gente antequerana:

Aquella realidad urbana exterior piensa que esconderá una vida social rica, unas posibilidades de relación fáciles y agradables. Pasará por calles, entreverá los patios, la vida casera tras las ventanas, tras las cancelas. Adivinará un mundo claro, un discurso vital accesible al intercambio de lo que es común y diferente con los demás seres. ¡Ay!, el desengaño será paulatino e inesperado. Aquellas cancelas que enseñan el patio, aquellas casas que no parecen nunca cerradas, lo están siempre. Será inútil tratar de penetrarlas. Las casas tienen su vida secreta, un fluir inasequible para el profano, y lo mismo la vida entera de la ciudad. Ritualmente, dos, tres veces al año, se desbordará ésta en la feria, en la fiesta. La gente saldrá a divertirse dos, tres días, alguno de propina. Pequeños y esperados, estos paréntesis de extravertimiento romperán los largos párrafos de un vivir ritual⁵²⁰.

⁵¹⁹ Muñoz Rojas «prólogo», *Antequera, memorias de una época: cincuenta años de la vida de una ciudad a través de la fotografía, (1855-1935)*, Antonio Parejo y Jesús Romero (eds.), Antonio Parejo Barranco (intr.), Juan Alcaide de la Vega et al. (text.), Antequera, Unicaja, Publicaciones de la Biblioteca Antequerana Unicaja, 1992, p.7.

⁵²⁰ «El dulce y agria Andalucía», pp. 205-206.



**(Una aldaba y cuatro clavos/ cuadro de secreto y vida/ tras esta puerta
guardados)⁵²¹**

Esta vida cerrada, característica de los pueblos andaluces, se advierte claramente en la autobiografía de nuestro poeta donde describe la oculta y discreta vida de sus vecinos: —Y ésta era otra de las cosas con las que tropezábamos: tener a la gente, a las casas cerca y no saber lo que había más allá de las cancelas que daban al patio, o de las ventanas que daban a la calle, a donde muchas veces se asomaban las muchachas”.⁵²² Estas son, tal vez, las niñas a quienes se refiere nuestro poeta en sus *Versos de retorno* —P’:

Las niñas de ojos azules
y de frente de quimera
y castillos en el aire,
áureos castillos que encierran
el tesoro de los cuentos
de Blanca Nieve, la buena.
Las niñas que aguardan siempre,
aguardan a quien no llega,
¡niñas tristes de los pueblos,
siempre al amor de la reja!

Otra vez más trata sobre estas mozas encerradas en casas impenetrables: —Las muchachas estaban en ellas separadas de nosotros por un aire que era en verdad un

⁵²¹ Imagen de Puerta de cortijo, texto de Muñoz Rojas en *Guadalhorce, chorro de luz*, fotografía y director Ramón León, textos de José Antonio Muñoz Rojas (texto), Sevilla, Sucros de Luz, Sin año.

⁵²² —Vecinos lejanos”, *La gran musaraña*, p. 33.

crystal densísimo, que nos hacía verlas al alcance y luego las vedaba a nuestra aproximación”.⁵²³ En las pasajeras descripciones que hace Muñoz Rojas de algunas casas cercanas, se da cuenta de que cada hogar se parecía a una isla aislada; nunca encontramos detalles de su vida privada, porque las historias de aquellos domicilios vecinos eran como secretos. Así se presentó la casa de don Anselmo y doña Oliva o la de don José. Sí, sabía el poeta algunos datos superficiales como los nombres, oficios, cómo andaban, dónde sentaban en la iglesia, su olor y también —ciertos rincones, la sala baja a través de la ventana, el patio, los dormitorios cuando los hacían, los salones arriba, alguna rara vez que los encendían”. En *Las musarañas* el poeta las llama —Casas misteriosas”, bien construidas en su mente por la imaginación y adivinación. Pese a ello, lo poco que el niño observaba era muy significativo para él: —Ventanas como aquella constituían maravillosos apercebimientos y escapes a mundos distintos, no tanto por lo que de ellos se percibía, sino por lo que se presentía”⁵²⁴ —como concluye en *La gran musaraña*.

Ahora bien, se trata de casas cerradas donde el transeúnte puede escuchar y no ver,⁵²⁵ pero en la calle esta vida social amortiguada de los antequeranos no impedía al niño de seis años de salir al mundo y conectar con los demás, como apunta en su prólogo a *Antequerana, memoria de una época* en que va a comentar algunas fotos de algunos antequeranos:

Por el año 1915 [...] andaba yo por mis seis años y empezaba a asomarse al mundo o comenzaba el mundo a entrármeme en los sentidos. Quizá los primeros recuerdos vayan asociados a ruidos, y tras ellos las gentes o los hechos que los producían: el ruido de las

⁵²³ —Las casas”, en *Las musarañas*, p. 54.

⁵²⁴ —Vecinos lejanos”, *La gran musaraña*, p.35.

⁵²⁵ En —La escuela” de *La gran musaraña* nos describe el poeta la gran curiosidad que sentía de enterarse de lo que ocurría dentro de los hogares por donde pasaba. Transcribo aquí lo que rondaba por la mente del niño de aquel entonces: —Aquel diario transcurrir por los mismos lugares acababa por hacernos más familiares las gentes y más misteriosas las casas. Aquellas las hacíamos más nuestras, en tanto que las casas permanecían cerradas a nuestra curiosidad. Se pasaba, claro, por casa de las Lavernosse, por la de don José y doña Oliva. Mirábamos ansiosos a través de la cancela o de las ventanas si estaban entornadas. A veces una cortina, un visillo ondulaba al viento y dejaba entrever los interiores. Nos estremecía el apercebimiento de aquellos secretos. En aquellas habitaciones, tras aquellos muros, habitaban ellas. Esta tan cercana lejanía las dotaba de una atracción sin duda superior al que en realidad debían poseer” (p. 63) José Antonio nos traza después algunos personaje como Pichón, un hombre liberal y su taberna. Era un personaje —malísimo, los buenos eran los otros, los conservadores”. Carriglio es otra figura presentada por el poeta, tenía una pequeña peluquería. También, pasaba el niño por la casa de doña Aurora, ”cuya casa tuvo siempre media puerta cerrada en señal de un luto eterno, decían que por lo del hijo” y la muerte de ese hijo tenía larga historia que el niño llegaría a conocer después.pp.63-68.

ruedas de los coches, el de los cascos de las bestias en la calle, el látigo o las expresiones de los carreros con el traqueteo de los carros.⁵²⁶

A fin de cuentas, es de mencionar que Muñoz Rojas trazó y evocó en su obra a muchos personajes, de diferentes épocas y caracteres; personajes reales de carne y hueso, como explica el propio poeta. Señalamos como ejemplo algunos tipos presentados por el autor de *Las cosas del campo* que demuestran su profundo conocimiento de la gente de su tierra natal que convivió y trató. Aquí está Narciso el cantor cuya madre le reprocha por estar todo el tiempo —Catando como un tonto⁵²⁷ sin tener ningún oficio como los otros muchachos Gabrielillo o José, el de la Romualda.

También, el gran amigo de sus amigos nunca dejó de dedicar páginas a sus amigos espirituales como Pedro Espinosa. Don Ignacio de Toledo Ramón Sorzano Santaolalla. Prieto Moreno. -José María Fernández. Sor Brígida de San Luis...etc.



(Romero Robledo, en la estación de Bobadilla junto al Conde de Romanones (en el centro con bombín), José García Berdoy, Tenorio y otras autoridades provinciales. Hacia 1904).⁵²⁸

⁵²⁶ Muñoz Rojas (prólogo), *Antequera, memorias de una época*, p.9.

⁵²⁷ “Narciso el Cantor”, *Las cosas del campo*. Alude a otros personajes concretos como Miguelillo el pavero, Nicolás, Juanillo el loco.

⁵²⁸ Foto recogida de *Antequera, Memorias de una época*.

2.5. PERFILES DE UNA VIDA DESARRAIGADA

2.5.1 Formación religiosa de Muñoz Rojas: brotes de un desarraigo espacial y existencial

2.5.1.1. De la casa al convento

El contacto del poeta con la vida religiosa empezó a través de los conventos —a cada lado de la casa hubiera un convento de monjas y una capilla intermedia con uno de ellos, a la que se podía asistir sin salir de la casa misma—. ⁵²⁹ La casa, que estaba situada en la calle Carrera de Antequera, tenía por un lado al convento Descalzas, y por el otro el de la Victoria (el asilo). Los dos —eran como las dos ruedas que llevaban el carro de la casa, cuya vida estaba en buena parte condicionada por su vecindad—. ⁵³⁰ Por eso, la infancia del poeta no se entiende bien sin considerar lo que significaban estos conventos para él, que lo llevaban al asilo para su formación religiosa.

Por aquellos años de infancia en que frecuentaba al convento de la Victoria (el asilo), resaltamos lo que recuerda el poeta sobre la mirada de una monja, llena de melancolía y ternura. El hecho muestra la gran sensibilidad temprana del futuro poeta, y su capacidad para viajar con la imaginación a mundos que no están muy lejos de la realidad:

Había una monja de cuyos ojos no puedo olvidarme. Por qué algunas miradas, las miradas de ciertos ojos, a lo mejor vistos un momento, están ahí, no se borran, nos siguen mirando, los estamos viendo, tales los de sor Eufemia, de la que sabíamos poco más que el especial eco de su voz. Sus ojos nos siguen mirando, unos ojos que tenía un cerco como de ansiedad y melancolía, muy negros, llenos de una ternura sin derramar, muy a flor de pupila. A estas alturas y sólo con los ojos mirándome, no puedo precisar si era bella, con las tocas de entonces es difícil, todo lo que nos ha hecho inventarnos una historia que seguramente tiene que ver bastante con la realidad, porque estas adivinaciones tempranas responde [*sic*] a algo más que a un deseo de llenar la imaginación de fantasmas. ⁵³¹

⁵²⁹ —bs dos conventos” en *La gran musaraña*, p. 20.

⁵³⁰ *loc. cit.*

⁵³¹ —El asilo” en *La gran musaraña*, p.24.

No era solo la mirada de una monja la que sobrecogió una vez al poeta haciendo mella en su conciencia, sino que el poeta reflexionó en *Las musarañas* sobre la voz angélica de otra monja de las Descalzas. El niño supo distinguir esa voz en medio del coro: una voz alargada y envuelta con una luz divina. El misticismo llena la descripción siguiente de nuestro antequerano:

-¿Quién es esa monja que canta tan bien?

Sentíamos la voz en la iglesia, salir de las honduras del coro, y no parecía venir de allí, sino del altar mismo, de la luz que había en el altar, y encajar divinamente con el olor, con la luz de la iglesia, que no era muy terrenal, como que entraba de lo alto, y cuando descendía ya venía tan celestial que era otra. Nos íbamos por la voz a sus mundos, y eso que era una voz delgada, alargada, cimbreada, que recordaba ciertos álamos al viento, subiendo al azul.⁵³²

Esto transmite un gran conocimiento del mundo religioso que lo rodeaba, conocía a muchos frailes, capuchinos, curas; cómo eran, cómo se vestían, sus anécdotas...etc. Además, nuestro antequerano habla de “La confesión”⁵³³ de una manera que refleja la gran autoridad religiosa y el peso del pecado: “Confesarse no era fácil. Nunca ha sido fácil, los pecados eran los pecados, unas criaturas temerosas que casi siempre lo cogían a uno desprevenido”. El futuro poeta de “Salmo”⁵³⁴ (1970) conoce profundamente las diferentes categorías del pecado, su mal efecto sobre el corazón, la necesidad del arrepentimiento y purificación.

Cuando el poeta habla de su educación, resalta el papel de la etapa que pasó en su pueblo antes de estudiar en Málaga y antes de cumplir los 9 años. Era un asilo donde empezó el camino del aprendizaje. Recuerda en 1996:

La educación en un pueblo es algo estupendo que nos enriquece en muchos sentidos. Estuve primero en un asilo de monjas, luego pasé a una escuela del pueblo –a cuyo maestro le guardo mucha gratitud- y luego ya al colegio de los jesuitas, etc. Esa simiente inicial que es la educación en un pueblo (en un asilo, en una escuela), es muy importante a mi modo de ver; por lo menos para mí lo fue.⁵³⁵

⁵³² “Las descalzas” en *Las musarañas*, p. 76.

⁵³³ “La confesión” en *La gran musaraña*, pp. 29-31.

⁵³⁴ *Oscuridad adentro*, OC., pp.320-324.

⁵³⁵ Muñoz Rojas, “Los poetas dan voz a la realidad...”, p. 15.

Sobre la escuela donde nuestro antequerano aprendió a leer y escribir en el pueblo, el poeta relata que estaba lejos de la casa, de modo que para poder ir pasaba por muchas calles. Es curiosa la reflexión del poeta sobre el largo camino entre la escuela y la casa: —«contenía muchas historias, cada casa y cada habitante de ellas, tenía la suya».⁵³⁶ En *Las musarañas* el poeta describe el cuarto de la escuela donde aprendía a contar: —«era grande y húmedo. Entraba grande el sol por las ventanas haciendo irregulares cuadrados de luz donde caía. Los niños se escalonaban tarima arriba, los niños a la derecha, las niñas a la izquierda, con frío, sorprendidos, erizados contra aquel mundo nuevo y desconocido»⁵³⁷. A duras penas aprendió a sumar los números con la madre Genoveva, para el niño los números no tenían fin y la maestra insistía en hacerles memorizar las cifras:

—La madre Genoveva repetía:

—Ocho y ocho, dieciséis. Sigue.

Y miraban al niño los demás niños. Y las niñas lo miraban y se miraban entre ellas».⁵³⁸

Para terminar esta etapa sobre la principal formación religiosa del poeta en Antequera, cabe hacer hincapié en lo que significa la religión para el niño en aquella etapa. Pues, la religión parecía como algo intocable sobre el cual no se podía preguntar o discutir:

Tocar a la religión era tocar lo intocable. La religión era la religión, las oraciones, las misas, los frailes, las monjas, los sacristanes, los santos en sus altares, las fiestas de la Virgen y el Señor, rezar por la noche y por la mañana, todo eso era algo que existía y que no se nos definía fácilmente. Era como un traje, una segunda piel, nos rodeaba por todas partes al levantarnos, al acostarnos, era rezar todos los días el rosario, lo bonito de la letanía, que siendo en latín no se entendía, pero era como un verso, como una música, sonaba tan bien...⁵³⁹

La religión, entonces, no es materia de discusión; está representada en un conjunto de prácticas y ritos, es algo inherente al hombre desde su nacimiento. El niño Pepito, como lo llamaban, no encontraba —suponemos— ninguna respuesta al tocar un tema

⁵³⁶ —«la escuela» en *La gran musaraña*, p. 63.

⁵³⁷ —«la madre Genoveva», *Las musarañas*, p.27.

⁵³⁸ *loc. cit.* p. 28.

⁵³⁹ *loc. cit.*

religioso, y esto puede interpretar las reiteradas preguntas, a veces duras, que el poeta se dirige al Señor. Incluso en su senectud nuestro antequerano sigue con preguntas sin respuesta como en *Oscuridad adentro* y *Objetos perdidos*.

1.5.1.2 Los colegios jesuitas

El tema de la formación religiosa del poeta en los colegios de jesuitas, que seguían una disciplina rígida, tiene que ver directamente con el tema del arraigo y el desarraigo. Pues, como señala Muñoz Rojas, aquella etapa colegial iría a marcar la actitud posterior de los alumnos que recibieron este tipo de educación. No todos ellos se adaptaron de la misma manera, algunos aceptaban la intensa práctica religiosa, mientras que otros sentían disgusto y rebeldía interior:

la impronta de educación jesuítica es indeleble en los que han pasado por ella, bien como continuidad en su aceptación, bien como reacción rebelde y distanciadora. La cuestión es si la inadaptación se debía a los condicionamientos impuestos por este tipo de formación (la disciplina forzada, la incomunicación humana, las sujeciones irracionales), o procedía de nuestra propia naturaleza, con su sentido crítico extremado, remisa siempre a aceptar imposiciones exteriores y una tendencia a no ver lo positivo que pueden encerrar las peores circunstancias, como era el caso de otros compañeros que así lograban algunas compensaciones aliviadoras.⁵⁴⁰

En 1919,⁵⁴¹ llevaron a Muñoz Rojas al colegio de jesuitas de El Palo de Málaga,⁵⁴² y aquí recordamos al poeta malagueño Moreno Villa (1887-1955)- un poeta de gran influencia en las lecturas del antequerano-⁵⁴³ que lo expulsaron de ese mismo colegio

⁵⁴⁰ -Chamartín”, en *La gran musaraña*, pp. 88-89.

⁵⁴¹ En este periodo el colegio contaba con buen número de alumnos hasta llegar en 1913 a 210 alumnos. E. Ortega Berenguer, *Baetica, Estudios de arte, geografía e historia: Notas para la historia del colegio “S n Est nisl o de Kostk ” de l S. I. El P lo. Mál g* . Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, tomo 2, 1979, p. 368.

⁵⁴² Las clases comenzaron en este colegio en el curso 1882-1883. Sobre este colegio histórico que leemos: -El colegio internado de la Compañía de Jesús de Miraflores de El Palo en Málaga, fue en sus orígenes un centro docente para la burguesía local. En poco tiempo la buena fama y los contactos de los Padres de la Compañía atrajeron a un gran número de jóvenes alumnos procedentes de todo el país. Fueron alumnos, los hermanos Ortega y Gasset, mientras que visitantes como Alfonso XII no dejaron de conocerlo durante su estancia en Málaga”. E. Ortega Berenguer, *loc. cit.*, p. 365.

⁵⁴³ Muñoz Rojas conoció a Moreno Villa por el año 1929 y se vio admirado por él: -aunque era hombre de contadas palabras su relación me abrió mundos para mí entonces inapreciables”. Nuestro poeta lo describe con detalles en su libro *Amigos y maestros* señalando que Moreno villa era —my andaluz y malagueño en su apariencia”, antes de la Guerra Civil se veía con alguna frecuencia en Málaga, —quizá se

porque hacía caricaturas de sus profesores y, también, a Alfonso Canales que fue expulsado también de El Palo en el sexto curso al conocerse su noviazgo con María Luisa Guille, que más tarde sería su esposa. Entre sus amigos⁵⁴⁴ que estudiaron en El Palo mencionamos también a Manuel Altolaguirre, José María Aranguren y José María Souvirón.⁵⁴⁵

Nuestro poeta se quedó en Málaga dos años y después se trasladó a Madrid para seguir sus estudios en el colegio de los jesuitas de Chamartín de la Rosa,⁵⁴⁶ donde permaneció hasta 1926. Estudiar en los jesuitas es algo a tener en cuenta, pues, la formación que recibió en esos centros era la de un colegio de la Compañía,⁵⁴⁷ basada en su rígida disciplina y una intensa práctica religiosa.⁵⁴⁸

le volvía el ama a su Málaga, la casa frente al muelle, Churriana reclinada perennemente en su memoria, como en su llanura al pie del monte, las horas del niño deslizándose entre la soledad del destierro, lejos y hueca”. —Moreno Villa en *Alt Heidelberg*”, en *Amigos y maestros*, pp.65-68.

⁵⁴⁴ Se puede afirmar que nuestro poeta, a un nivel social, era muy amigo de muchas personas. Era amigo de Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Alfonso Canales, Panero, Vivanco, Murube... cada una de sus amistades tiene su historia y detalles. En los años cuarenta conoció al poeta malagueño Alfonso Canales, ambos fundaron la colección *A quién conmigo va* donde publicaron algunas traducciones realizadas por Muñoz Rojas.

Las conversaciones y entrevistas del antequerano demuestran que el poeta tenía muchas amistades, cultivó, por ejemplo, la amistad de Menéndez Pidal y a su hijo Gonzalo y era gran amigo suyo. Se trata de amistades buscadas para satisfacer la inteligencia y el efecto, capaces de proporcionar amplitud de miras y profundidad de comprensión desde su categoría de espíritus egregios.

Habló Muñoz Rojas en una entrevista efectuada por Manuel Borrás y Arturo Ramoneda sobre sus amistades aclarando que era amigo de muchos escritores prestigiosos, y nos comunica algunos juicios o valoración sobre ellos: —ASalinas lo conocí en su despacho del Centro Histórico, donde trabajaba también Fernández Almagro. A Guillén, con el que después tuve una relación continuada hasta su muerte, a través de una carta simpatiquísima que me escribió a raíz de la publicación de *Versos de retorno*. Aunque no haya sido un guilleniano fervoroso, de él me ha interesado su autenticidad y esa vocación y ese fervor admirables que tuvo siempre por la poesía. También traté - sigue el antequerano- a García Lorca, a Luis Cernuda, aunque, como se sabe, era una persona difícil, a Adriano del vallo, que era un gran artífice del verso físicamente también impresionaba- y, sobre todo, a Joaquín Romero Murube, con él coincidía en muchas cosas. A Neruda, que ya por entonces era un hombre grande, con aspecto frágil, y que recitaba muy lentamente, me lo presentaron en casa de Aleixandre. De su obra, que dejará huellas perceptibles en algunos de mis poemas, me interesó, en especial, *Residencia en la tierra*”. Manuel Borrás y Arturo Ramoneda, *op. cit.*, pp. VI-VII.

⁵⁴⁵ En “José María Souvirón” Muñoz Rojas recuerda sus encuentros con el poeta malagueño y señala: —Ago mayor que yo, compañero en el Palo de mis hermanos [...]”. *Amigos y maestros*, p.137.

⁵⁴⁶ Este colegio —Se había fundado en 1880 en la última finca que le quedaba al Duque de Pastrana, denominada “El Recuerdo”, de donde su nombre. La había donado a la Compañía a instancias de un grupo de caballeros que, apenas restaurado la monarquía con Alfonso XII (29 diciembre 1874), y asegurada cierta libertad religiosa por la Constitución de 1876 que movió Gánovas del Catillo, deseaban el establecimiento en Madrid de un centro educativo regentado por los jesuitas, similar al que tuvo en otro tiempo el Colegio Imperial y el Seminario de Nobles”. Javier del Hoyo Calleja, *Profeta de nuestro tiempo: Tomás Morales S J (1908-1994)*, Madrid, ediciones Encuentros, 1995, p. 91.

⁵⁴⁷ La formación religiosa de la juventud fue la principal meta educativa que se perseguía en el Colegio. Alrededor de este principio giraban los demás: —...al fin y al cabo un colegio católico, y más en estos

El antequerano describe aquel edificio, del colegio de Málaga, cuadrado como algo parecido a una fábrica de harinas que había en el pueblo, rodeado por un jardín y cerca del mar”.⁵⁴⁹ El bibliófilo Muñoz Rojas tuvo algunas referencias literarias de este colegio:

La primera en una carta de don Juan Valera,⁵⁵⁰ donde dice que los jesuitas habían levantado en Málaga un colegio, como por arte de Aladino. La otra referencia es la muy conocida de don José Ortega y Gasset, emperador ya entonces de un diminuto imperio junto al Mediterráneo. El edificio de Valera y Ortega era el colegio de San Estanislao de Kostka, Miraflores del Palo en Málaga.⁵⁵¹

En realidad, el recuerdo de aquella etapa de su vida viene marcada por un sentimiento de miseria, pérdida y angustia. Era cuando comenzó la pugna con lo “extraño”, representado, ante todo, por aquellos padres y hermanos de la Compañía de Jesús, muy distintos de los que conocía en su pueblo:

Los pasos de un niño perdido en unos anchos corredores, sentado en un pupitre frente a unos libros, jugando torpemente, en unos patios polvorientos, andando en fila hacia la capilla, rezando en alto, soñoliento unas oraciones, paseante en los asuetos, en ternas rigurosas, orillas del mar (otra vez la angustia de las barquillas a las que el mar parecía tragarse).⁵⁵²

Ciertamente, el tema de la formación religiosa del poeta y la reacción de este ante el nuevo mundo de la educación jesuita nos orienta mucho al hablar sobre el tema del arraigo y desarraigo en su vida y obra. Por eso, sería significativo detenernos en algunas observaciones y caracteres sobre aquella etapa que desglosamos como sigue:⁵⁵³

1. **Repliegue interior y ocultaciones:** Si antes de la etapa colegial, el niño tenía preguntas sin respuesta sobre algunas prácticas religiosas, ahora las

tiempos de combate, tiene que ser un cuartel de formación para el reino de Cristo, y nosotros vivimos en un colegio de la Compañía de Jesús ...”. Artículo Editorial: *Nuestro programa*. A. R. T. N.º 1. Málaga, 1917, p. 2. Citado por E. Ortega Berenguer, p. 368.

⁵⁴⁸ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesía...*, P.18.

⁵⁴⁹ “El colegio y los jesuitas”, en *La gran musaraña*, p. 76.

⁵⁵⁰ En este sentido Muñoz Rojas comenta sobre las cartas de Valera: “Estas cartas son un documento del hombre, del tiempo, de los lugares, hasta de sus corresponsales”, “Más cartas de Valera”, en *Papeles de Son Armadans*, V, pp.233-235. Lo incorporamos al final de la tesis en la parte titulada “Recopilación de textos dispersos de J. A. Muñoz Rojas”.

⁵⁵¹ “El colegio y los jesuitas”, en *La gran musaraña*, p. 76.

⁵⁵² *loc. cit.*, p. 77.

⁵⁵³ *loc. cit.*, pp.75-80.

interrogaciones, que siguen también sin contestación, se convirtieron en ocultaciones y simulaciones. Pues, el modelo de los padres de la Compañía, que renunciaron a todo, hacían tantos sacrificios y se quedaron sin casarse ni tener hijos, incitó la curiosidad del futuro poeta sobre el motivo de tal conducta. Por consiguiente, surgieron en el antequerano nuevas reacciones que le llevaron a un repliegue interior, un refugio en sí mismo, a costa de la naturalidad y espontaneidad.

2. **Rebeldía interna y simulación:** Asimismo, ante las contrariedades que el poeta tenía que aceptar, surgió y creció en él una rebeldía interna.
 3. **Disciplina cruel y monótona:** Se trata de una disciplina rígida, los niños pasaban todo el día en rezo y mortificación, sin ningún tiempo para divertirse.
 4. **Descubrimiento de la amistad.** Aparece la amistad como mitigación del trato de los padres. Sobre este punto destacamos que el poeta nos presenta su propia visión de la amistad: “empezábamos a descubrir algo que todavía no tenía nombre, pero que tan esencial nos fue en aquellas horas y a lo largo de nuestra vida: la amistad, engendrada por unas afinidades misteriosas, que nos hacían inclinarnos a determinadas compañías, con exclusión de otras, que nos aliviaban del trato de los padres”.⁵⁵⁴ Posteriormente, en el colegio Chamartín de la Rosa, profundizará sus lazos amistosos originados por “el misterio de las coincidencias inesperadas, las identificaciones sorprendentes, de las entregas confidenciales”.⁵⁵⁵
 5. **Concepción de un Dios justiciero y misericordioso:** La práctica religiosa que seguían los niños conducía a una visión de un Dios tan justo y, al mismo tiempo, benevolente. A este respecto resaltamos el fragmento siguiente de Muñoz Rojas:
- De la capilla lo que más nos gustaba eran los cánticos, los había preciosos, los de la Virgen sobre todo que nos embelesaban, otros demasiados tristes, que nos ponían los pelos de punta, los de Cuaresma. Aquel perdón oh Dios mío, perdón e indulgencia, que agrandaba tanto el tamaño de nuestras ofensas y que tan difícil hacía perdonarlas. O los exámenes de conciencia, antes de irnos a la cama, ¿qué sentencia me tocaré? ¿Sería de salvación o de condenación? Y con esta incertidumbre, ¿no lloraré mi pecado? Menos

⁵⁵⁴ *loc.cit.*, p. 77.

⁵⁵⁵ “Chamartín”, en *La gran musaraña*, 83.

mal que aquel Jesús, José y María aliviaba lo temeroso de tales interrogaciones y hacía más llevadero su peso. Porque además, y sobre todo, estaba la misericordia de Dios y era consolador saber que si había un Dios justiciero también había un Dios misericordioso, que fue siempre el nuestro y estaba la Virgen con su consuelo, que para eso estaba.⁵⁵⁶

6. **Falta de contacto con la naturaleza.** El ingreso en el colegio lo privó de comunicarse directamente con la naturaleza como hacía antes en Antequera. En el entorno escolar no había aquellas aguas que le gustaba mover con un palo, ni los vastos campos que presentaban para él mundo entero con sus plantas y tierra.

En El Palo estudiaba Gramática, Matemática, Aritmética, Geografía⁵⁵⁷ e Historia Sagrada⁵⁵⁸, donde se encontraba con un ~~—~~mundo tangible, mundo real, personajes hechos carne en nosotros para toda la vida”, dice Muñoz Rojas en *La gran musaraña*. Así pues, se trata de una educación y ambiente diferentes a los del asilo y la escuela de Antequera. Pero otra vez más nuestro poeta tendría que dejar el lugar donde estudiaba para trasladarse al colegio de Nuestra Señora del Recuerdo en Chamartín de la Rosa en Madrid después de haber cogido una pleuresía. El clima de Málaga no le sentaba bien y los médicos aconsejaron al antequerano un clima más tónico. Por eso, empieza otra etapa, la más importante de su adolescencia que, como afirma el poeta, va a marcar toda su vida: ~~—~~Claro que las experiencias perdurables de mis días colegiales no son las de aquellos años primeros en Málaga, sino las de Chamartín, cinco cursos seguidos, formativos o deformativos, según se mire, conformativos en todo caso de lo que luego he sido o dejado de ser”.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ ~~—~~El colegio y los jesuitas”, pp. 78-79.

⁵⁵⁷ Muñoz Rojas en una entrevista con Julio Martínez Mesanza lamenta la falta de asignaturas humanísticas en el Bachillerato señalando que hay algunos licenciados que no saben, por ejemplo, dónde está el cabo de Hornos ni en qué siglo vivió Galileo, y comenta: ~~—~~Yo siempre digo que el que no sepa situarse en el espacio y en el tiempo no está situado en el mundo”. Muñoz Rojas, ~~—~~bs poetas dan voz...”, p. 25.

⁵⁵⁸ Pasados los años, realiza el poeta una visita a Jerusalén, en octubre 1979. Sinaí que vio en aquel viaje es otra que lo había imaginado siempre: ~~—~~Qué tiene que ver este Sinaí, visto y tocado, una montaña empinada y asperísima, con el Sinaí que lleva uno dentro, no tocado sino sentido, evocando interiormente, respondiendo cada evocación al nombramiento mismo, Sinaí y la zarza ardiendo y Moisés, un Moisés grandísimo, Dios en lo alto, barbas y manos grandísimas, con dos dedos emperadores, y hoy la realidad...” *Dejado ir*, p.173.

⁵⁵⁹ ~~—~~El colegio y los jesuitas”, *La gran musaraña*, p. 80.

Ahora bien, el niño de doce años se vio obligado a desarraigarse, dejar Málaga, Antequera y su casa para estudiar en aquella ciudad lejana: —Madrid aparecía desde mi infancia antequerana como algo lejano en el espacio, tras cerca de veinte horas de viaje en el Correo, e inasible en el tiempo”.⁵⁶⁰ El hecho provocó una angustia inolvidable que el poeta bien explica en el párrafo que transcribimos ahora por su relación directa con el tema del desarraigo:

Una angustia muy grande empezó a apretarnos la garganta ante la inminencia de la separación. Eso sí que era alejarse del que hasta entonces había sido nuestro mundo. Había crecido la conciencia de los contornos y los apercebimientos de lo desconocido se habían más patentes. Lejano Madrid, temeroso nuevo colegio. Otra vez surgían los porqués interiores, las inexplicables razones, por las que había que hacer lo que tan poco entraba en nuestros cálculos y a nuestro juicio, en nuestras necesidades. Así eran las cosas e imposible que fueran de otra manera. Recuerdo de aquellos momentos, las lágrimas apenas contenidas, el gran peso y temor ante el mundo ignorado que se nos avecinaba. La casa que dejábamos se hacía más tierna en la separación, era bien cruel el desgarrón de sus habitaciones y sus muros.⁵⁶¹

Como en el colegio de Málaga, la disciplina en el colegio de Madrid era dura, pero esta vez nuestro antequerano reconoce que este régimen —preparaba los espíritus contra futuras contingencias adversas”.⁵⁶² Asimismo, no faltaban ocasiones sublimes cuando cantaban *Los Salmos* en latín. También el poeta recuerda algunos encuentros del espíritu con la divinidad como las ceremonias del Sábado Santo y las letanías. Son momentos que difieren de las prácticas monótonas y repetitivos porque, según nuestro antequerano, no seguían las liturgias de las misas, ni penetraban en la profunda significación de su ceremonial.⁵⁶³

Valoramos aquella etapa escolar como esencial en la vida del antequerano: —Sin ir al colegio, se nos decía no llegaríamos a ser nunca nada”,⁵⁶⁴ a este respecto señala Emilia Velasco:

Es curioso leer en sus memorias cómo se estremece al ver juntas las palabras —~~er~~ nunca nadie” como parte de la advertencia de los mayores para propiciar la resignación ante la

⁵⁶⁰ —Chamartín”, *La gran musaraña*, p. 80.

⁵⁶¹ *loc. cit.*, pp. 80-81.

⁵⁶² *loc. cit.*, p. 82.

⁵⁶³ —Chamartín”, p. 89.

⁵⁶⁴ *loc. cit.*, p. 85.

monotonía y la insatisfacción del estudio. Quien conoce su obra no puede evitar percibir cómo esos dos inquietantes términos, *nunca* y *nadie* se han ido imponiendo en su escritura hasta recorrer sus textos poéticos, desde los de ~~—aento~~” religioso, que no sacro, hasta aquélla llena de dilemas existencialistas de los dos últimos poemarios publicados hasta el momento, *Objetos perdidos* y *Entre otros olvidos*.⁵⁶⁵

Es verdad que estas palabras son recurrentes en su última obra existencial que nosotros llamamos desarraigada. Como ejemplo mencionamos estos versos de *Objetos perdidos*: ~~—~~...] Dios misericordioso, dame/ el nombre, sin el nombre nadie es nada./ Nadie? Nada?”.⁵⁶⁶

2.5.1.3 Las lecturas del poeta en el colegio

Las lecturas de infancia del futuro poeta desempeñaron un papel importante en su formación poética. En el colegio Chamartín de la Rosa los jesuitas estaban muy relacionados con el mundo de literatura, allí empezó el gusto de Muñoz Rojas por la lectura, pues, como explica a Álvaro García – cuando este le preguntó sobre ~~—el~~ jesuita que le pasaba novelas”-: ~~—~~*Sotileza*, una novela de Pereda muy tradicional y muy buena... ”.⁵⁶⁷ Esta lectura respondía a su necesidad de evasión, comunicación y verse en los demás. Por los mismos motivos, el antequerano comenzó sus primeros intentos poéticos durante los últimos años colegiales.⁵⁶⁸

Allí le había precedido Dámaso Alonso, y estudiaba –un curso por delante de él- José L. López Aranguren. Recibe clases del P. Gómez Bravo, autor de un célebre *Tesoro* o florilegio y de la *Lira Hispana*, muy populares entre estudiantes de bachillerato; del P. Alarcón, que escribió el himno —~~Dulc~~ísimo recuerdo de mi vida”, incluido por Coloma en *Pequeñeces*; del P. García, que en sus clases de Preceptiva e Historia Literaria ignoraba a Machado, exigiendo el *Manual* de Méndez Bejarano, mientras prestaba al futuro poeta obras de Hererra, Fray Luis, Lista, Bécquer, Zorrilla y Núñez de Arce, junto a cosas de Alarcón, Pereda.⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Emilia Velasco, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶⁶ Muñoz Rojas, ~~—VI~~”, *Objetos perdidos*, OC., p. 346.

⁵⁶⁷ Álvaro García, ~~—El~~ poeta en el tiempo”, entrevista a José Antonio Muñoz Rojas, *El maquinista de la generación: Revista de cultura*, 3ª época, Nº. 17, octubre 2009, p. 111.

⁵⁶⁸ ~~—Chamartín~~”, p. 83.

⁵⁶⁹ Cristóbal Cuevas, ~~—Ensayo~~ introductorio”, *Poesía...*, p.19.

El padre Gómez Bravo era también profesor de Tomás Morales, y aparece en su textos. Este estudió en el mismo colegio de Madrid, Chamartín de la Rosa (1917-1924), y después ingresó en la facultad de Derecho en la universidad Central de Madrid, lo mismo que nuestro antequerano. Sobre el citado jesuita Tomás Morales señala:

un extremeño que solía caer bien a los alumnos. Entró como profesor de Literatura, materia en la que había publicado interesantes antologías como *Lira hispana* (1919). El influjo de este padre fue tan grande. En 1965 escribe Tomás a su amigo Federico García: —~~Ha~~ un par de días murió Villafranca, mejor, empezó a vivir para siempre, nuestro buen padre Vicente Gómez Bravo, tan recordado por todos los que le conocimos en aquellos días inolvidables de Chamartín [...] Él nos enseñó ¿te acuerdas? a amar a esa virgen que nos ha de salvar.⁵⁷⁰

Esto prueba la profunda huella que dejaron los profesores jesuitas en los alumnos que, muchos años más tarde, recuerdan con afecto a aquella etapa de sus vidas.

2.5.1.3.1 Lecturas clásicas

Entre las asignaturas que se impartían en el colegio Chamartín, Muñoz Rojas hace especial mención de la Historia literaria, con sus narraciones y personajes conmovedores. A este respecto señala:

Cuánto nos han servido andando los años, esas amistades históricas trabadas en aquella edad al encontrarnos en los lugares donde transcurrieron, las clásicas de Grecia o las sagradas de la Tierra Prometida. El acompañamiento de ese pasado y sus gentes, sí que ha sido enriquecedor, con la ventaja de que al ser relatados, dejaba libre a la imaginación para completarlos a nuestro gusto convirtiéndoles en algo propio. Así la vida aunque constreñida entre aquellos muros, iba poco a poco, ensanchándose con esas realidades.⁵⁷¹

Esta formación rígida fue valorada positivamente por nuestro antequerano. En una entrevista, el poeta fue preguntado sobre si guardaba, como era el caso de Rafael Alberti y Ramón Pérez de Ayala, un recuerdo negativo que había recibido en aquellos centros religiosos, Muñoz Rojas respondió que no, explicando:

⁵⁷⁰ Javier del Hoyo Calleja, *op.cit.*, p. 96

⁵⁷¹ “Chamartín”, p. 85.

Tampoco Dámaso Alonso, que había estudiado en Chamartín de la Rosa, se mostraba insatisfecho. Es posible que esa educación no correspondiera a lo que yo hubiera deseado- en concreto, la línea religiosa podía haber sido más actual-. Pero la rígida disciplina que allí se imponía me sirvió para desarrollar mi voluntad y para aprender a acomodarme a las circunstancias más diversas.⁵⁷²

Por otra parte, en otra entrevista con el antequerano durante sus últimos años (2006), hace hincapié en los aspectos negativos de la educación religiosa que había recibido, criticando las ideas tradicionales que defendían. Nuestro antequerano declara: “La vida del colegio no la recuerdo con gusto, la recuerdo con horror; pero me adapté, la sufrí, la conllevé”.⁵⁷³ Para él, los jesuitas eran crueles, como aquello que partía del supuesto de que “todo el que moría haciendo los votos en la compañía se salvaba, que con eso tenía bula para todo”.⁵⁷⁴

Es de resaltar que Guillermo Carnero, al hablar sobre las lecturas de Muñoz Rojas, hace constancia de que la formación religiosa del poeta se representa en la fe y en la duda a la vez.⁵⁷⁵

2.5.1.4 La revista *Cruz y Raya*

Podemos resumir la formación religiosa del antequerano en una frase de *La gran musaraña* donde el poeta se refiere a los primeros años de su formación: “El trasfondo religioso iniciado en la casa y continuado en el colegio ha sido irradicable y ahí ha continuado, con todas nuestras vacilaciones, repulsas y alejamientos”.⁵⁷⁶ Esta afirmación pone de relieve tres palabras claves “vacilación- repulsas- alejamientos” que designan sus años de enseñanza en los colegios jesuitas. Juzgar el pensamiento religioso de nuestro antequerano desde la perspectiva del arraigo o desarraigo requiere resaltar tres acontecimientos de su vida literaria:

⁵⁷² Entrevista al autor por Manuel Borrás y Arturo Ramoneda, *op.cit.* p. VI.

⁵⁷³ Álvaro García, “El poeta en el tiempo”, p. 111. También en los “Papeles de la Ciudad del Paraíso” de la edición malagueña de *El Mundo*, el 29 de septiembre de 2006.

⁵⁷⁴ *loc.cit.*

⁵⁷⁵ Guillermo Carnero, *op. cit.*, s.p.

José María Balcells realizó un estudio sobre algunas confluencias entre la poesía de Muñoz Rojas y la de Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, Francisco de Aldana, San Juan de la Cruz y Pedro Espinosa, respecto a la visión de la Naturaleza. Ver “José Antonio Muñoz Rojas y su visión poética de la naturaleza”, *Lectura y signo: revista de Literatura*, N° 8, 1, 2013, pp. 145- 163.

⁵⁷⁶ José Antonio Muñoz Rojas, “Chamartín”, p. 89.

1. El contacto con la revista *Cruz y Raya*.
2. Las traducciones realizadas por el poeta.
3. Colaboración en las Conversaciones de Gredos.

Según señala Víctor García de la Concha, Muñoz Rojas era uno de los más activos ensayistas de la nueva poética de la rehumanización en la revista *Cruz y Raya*,⁵⁷⁷ fundada por José Bergamín. Para hablar sobre esta revista, vemos significativo referirse de paso al clima religioso dominante en España durante aquel tiempo,⁵⁷⁸ pues la política editorial de la mencionada revista defiende una España católica, que desde la Contrarreforma viene luchando artísticamente para defenderse de las líneas abiertas por el protestantismo, y que dio lugar lo mismo a la polifonía del Renacimiento español que a la imaginería eclesiástica barroca, con sus Vírgenes exageradas. Álvaro García, tan interesado por las traducciones realizadas por el antequerano, enlaza esta situación con la actitud literaria de la revista explicando que a partir de los años 30, en que el catolicismo se siente seriamente amenazado por la política republicana, y muy especialmente después de la guerra, núcleos editores católicos (*Cruz y Raya*, Escorial) aprovecharán esta orientación de poetas como Muñoz Rojas y otros para dar espacio a la traducción de autores ingleses conversos al catolicismo,⁵⁷⁹ circunstancia de la que se deriva una fortuna literaria insólita: que la España de la guerra y la posguerra cuente con poemas tan desasidos de lo esteticista o perfeccionista o tradicionalista. De ahí, las numerosas traducciones publicadas de nuestro poeta en esta revista.⁵⁸⁰ En palabras de Álvaro García: no puede ser casual que uno de los poemas de Hopkins publicado en traducción de Muñoz Rojas sea el de La virgen bendita comparada al aire que

⁵⁷⁷ Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, p. 75. En esta revista traduce Muñoz Rojas el fundamental ensayo de Maritain “¿Quién pone puertas al campo?”.

⁵⁷⁸ Ver Álvaro García (edición e introducción), Álvaro García (introducción, edición), *Pararnos y mirar*, pp. 13- 15.

⁵⁷⁹ Muñoz Rojas escribió “Encuentro con Donne”, en *Ensayos anglo-andaluces*, pp. 109-130; también publicó “Herbert y Fray Luis de Granada”, pp. 131-146. Es de destacar que Manuel Altolaguirre precedió a Muñoz Rojas en el conocimiento de los metafísicos ingleses y tras tornar a España publicó en *Cruz y Raya* una introducción de los fragmentos del segundo de los capítulos del *Paraíso perdido* de John Milton. Juan Ramón Jiménez tenía vínculos con los poetas anglosajones pero no constan los metafísicos. Luis Cernuda en 1955 realiza una traducción del metafísico Andrew Marvell. Por eso, son Altolaguirre y Muñoz Rojas precursores en este respecto. Ver José María Balcells, *op.cit.*, pp. 158- 159.

⁵⁸⁰ Publica en *Cruz y Raya*: “Acielo raso. Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*”, IX, 1935, pp. 107-112. “Al poeta que lo parta un rayo”, VIII, 1935, pp.107-112. “Francis Thomson (1860-1909)”, XV, 1934, pp.80-89. “Gerald Manley Hopkins. *Poemas*. Traducción de José Antonio Muñoz Rojas”, XII, 1936, pp. 109-118. “Hombre al agua”, VII, 1934, pp.69-83. “¿Quién pone puertas al canto?”, por Jacques Maritain, traducción de J. A. M. Rojas, IX, 1935.

respiramos, con su hipertrofia de imágenes rendidas entre una polifonía verbal arrolladora”.⁵⁸¹ La dedicación traductora pionera y no frecuente opuesta el esteticismo y el dogmatismo político y religioso de la poesía española a partir de los años treinta.⁵⁸² Admirado por su personalidad conflictiva, Muñoz Rojas tradujo al poeta inglés Hopkins tres poemas que lo dan a conocer en España.

El antequerano relata en una entrevista su experiencia en *Cruz y Raya* pues, en un momento de complicación religiosa e intelectual, obtuvo la oportunidad de tomar contacto con un catolicismo nuevo y abierto y la posibilidad de conciliar creencia y creación.⁵⁸³ Nuestro poeta expresó la misma idea en su libro autobiográfico *La gran musaraña*: “la conciliación de la fe vacilante con el mundo de la belleza en todos sus órdenes, la supresión de las barreras entre uno y otro, la interpretación amplia y generosa de la libertad del cristiano, me libró de muchas ataduras, heredadas y adquiridas”.⁵⁸⁴ Efectivamente, *Cruz y Raya* “representó la voz del catolicismo progresista de la preguerra”.⁵⁸⁵ El propio Muñoz Rojas en *Amigos y maestros* recuerda su experiencia en *Cruz y Raya* señalando la naturaleza dual de esta revista que valora lo estético e ideológico.⁵⁸⁶

hizo para mí posible la conciliación entre creencia y creación, entre los sentidos profundos de la hermosura y la razón bellísima de la creencia, el acceso a Maritain, a las claves del canto, a los grandes conversos, a la posibilidad de creer y cantar, a la salvación de todo aquello donde resplandeciera la belleza.

Rebotado de una tradición reducida, sin querer ni poder cortar las raíces nutricias, ahí encontré las vías de la salvación conciliadora. Ni quería cortar mis raíces, ni renunciar a cuanto de bello ha creado el hombre y hay en el mundo. ⁵⁸⁷ Allí descubrí que la

⁵⁸¹ Álvaro García, *Pararnos y mirar*, p. 15.

⁵⁸² Álvaro García, *loc. cit.*

⁵⁸³ Manuel Borrás y Arturo Ramoneda, *—op. cit.*, p. VII.

⁵⁸⁴ José Antonio Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, p. 123.

⁵⁸⁵ Víctor García de la Concha, *L. poesí esp ñol ...* p. 52.

⁵⁸⁶ Es de señalar que la revista contaba con un amplio espacio dedicado a los clásicos españoles, privilegiados: Bécquer, Lope y Quevedo. *Cruz y Raya* presta mucha atención a cuestiones de estética y poética. Entre los temas expuestos en sus números la necesidad de trascender lo “humano-demasiado humano” no sólo en el contenido, sino en la forma. V. García de la Concha, *loc. cit.*, p. 53.

⁵⁸⁷ Muñoz Rojas se refiere en “Don Juan Valera y su Andalucía” a la obra *Pepita Jiménez* que representa la dualidad de la personalidad de Valera, abierto a la cultura francesa e inmerso en su tradición familiar. *Ensayos anglo-andaluces*, pp-55-65.

hermosura y creencia no tenían fronteras y que en sus anchos ámbitos reinaba la libertad esencial.⁵⁸⁸

Estamos ahora ante una de las claves del pensamiento de Muñoz Rojas quien, gracias a la revista de J. Bergamín, se encuentra inmerso entre tendencias tan diversas: creer en profundidad y cantar con libertad; es decir la unión de creencia cristiana y libertad expresiva. Parece justa la afirmación de que *—en la revista Cruz y Raya el poeta desarrolla una compleja mentalidad entre racionalista y cristiana*”.⁵⁸⁹ Sobre esta mentalidad Bergamín señala que la revista tenía algunos propósitos concretos: *—se propone actuar todos los valores del espíritu sin mediatización que los desvirtúe. Precisamente la razón más pura de ser de esta revista, la que la inspira y nos impulsa, quizá consiste en esto: en nuestra viva voluntad de católicos para esclarecer bien las cosas*”.⁵⁹⁰ Esta ideología se ve relacionada con *—¿Quién pone puertas al canto?*”, traducido por el antequerano en la misma revista y que defiende una poesía trascendente, contemplativa. Maritain expone el caso de Gide y su adhesión o conversión al comunismo, considerándolo como síntoma de la primacía ejercida por lo social y de *—la renuncia del arte ante los cuidados y angustias del momento presente [1935]*”.⁵⁹¹ Por otra parte, la respuesta del escritor francés al Nobel André Gide ofrece la defensa de un catolicismo libre, racional que llama a aceptar al otro:

Apenas un hombre posee una verdad, cuando se aprovecha para despreciar las restantes. Deberíais notarlo, querido Gide. ¿Estáis absolutamente seguro de haberos curado mejor que nosotros de tal herida? ¿O me diréis, por el contrario, que los católicos se inclinan más a despreciar las verdades que no son su gran verdad porque poseen una mucho mayor que las de los demás hombres? ¿Y qué? Ello, sin duda, es verdad de nosotros, malos cristianos, cristianos mediocres. Pero, a fin de cuentas, es la verdad lo que importa y no nosotros.⁵⁹²

Quien lee *Carta de Gredos*, que vamos a analizar en seguida, puede averiguar la influencia del pensamiento de Maritain sobre el antequerano tanto en el estilo como en el pensamiento.

⁵⁸⁸ José Antonio Muñoz Rojas, *Amigos y maestros*, pp. 126- 127.

⁵⁸⁹ Cristóbal Cuevas (director y edición), *Diccion rio...*, p.626.

⁵⁹⁰ J. Bergamín, *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*. I, 15 abril 1933. *Apud.* García de la Concha, *L poesí esp ñol ...*, pp. 51-52.

⁵⁹¹ Jacques Maritain, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹² Jacques Maritain, *loc. cit.*, p. 12.

2.5.1.5. Las traducciones y la tendencia metafísica

La estancia de nuestro antequerano en Cambridge y su acercamiento a la tradición inglesa tiene una especial significación en su tarea literaria, no solo como traductor, sino también como poeta. Por eso, Álvaro García señala que «El conocimiento de la tradición inglesa ha contribuido a que los mejores poetas españoles sean eso, mejores, y a que Muñoz Rojas sea, en algunos aspectos, un poeta adelantado a su tiempo: precursor de buena parte de la mejor poesía escrita por tres o ya cuatro generaciones a la suya».⁵⁹³ De hecho, figuras como el gran jesuita Gerard Manley Hopkins, con su hondura, y T. S. Eliot⁵⁹⁴ tienen un impacto decisivo en su quehacer literario. Creemos que el contenido religioso de las traducciones del antequerano guarda una relación directa con su producción propia, ya que, como afirma Álvaro García, «las traducciones poéticas forman parte de la poesía de un autor, sí es indudable que forman parte de su obra».⁵⁹⁵ Tanto su producción propia como la traducida siguen la misma línea:

Muñoz Rojas traduce movido por una fe, digamos, literariamente selectiva, estéticamente interesada, como suele ocurrir en los escritores traductores. Estética en sentido amplio: el contenido de los poemas religiosos que traduce suele ser el de una fe en lucha consigo mismo. Lo que sin duda confiere a los poemas una solidez literaria muy alejada de la linealidad dogmática y les da movimiento, una naturalidad que puede verificarse al cabo en la obra poética del propio Muñoz Rojas. También en sus poemas propios el diálogo más o menos en lucha con el misterio.⁵⁹⁶

Seleccionar detenidamente los textos traducidos muestra su inclinación por los temas religiosos lejos de lo dogmático convencional. Muñoz Rojas no solo traducía estos

⁵⁹³ Álvaro García (ed.), *José Antonio Muñoz Rojas: Versos*, p. 9.

⁵⁹⁴ Muñoz Rojas describe en «M Eliot, 24 Russell Square. 3 de julio de 1936» en *Amigos y maestros* describe su encuentro con el poeta inglés, nuestro antequerano expresa su admiración ante su personaje, pero la timidez le impidió preguntar lo que quería: «¿Cómo hablaba?, ¿cómo era la voz?, ¿no lo tenía delante? ¿No lo estaba oyendo? Sólo notaba que la voz era opaca, densa, que hablaba lentamente. El cuarto era pequeño, tenía la mesa de trabajo en un rincón y, junto a ella, una ventana. Lo tenía frente a él, pero el salto del nombre al hombre, lo desconcertaba y por todas partes veía el nombre colgado, por la cara, por los hombros, por el pecho, T. S. Eliot, y apenas podía oírle, apenas entendía lo que decía, ni apenas podía decirle lo que quería. T. S. Eliot el nombre por todo el cuarto y tras el nombre, no el hombre presente sino el poeta controvertido, el crítico serio y seguro, realista, anglicano, el nombre colgándole por todas partes, por las cejas —algo tenían las cejas— profundo, clarísimo, T. S. Eliot ya no podía más, le ahogaba el nombre, ocultándole al hombre» (p. 29).

⁵⁹⁵ Álvaro García (ed.), *Pararnos y mirar*, p. 11.

⁵⁹⁶ Álvaro García, *loc. cit.*, p. 13.

poemas, se trata de un entendimiento profundo del ambiente literario británico y una cultura inmensa del traductor. Esto queda claro en las conclusiones que nuestro poeta pudo sacar y en la manera con que relaciona la poesía inglesa con la española. De hecho, él intentaba realizar una tesis sobre *los poetas metafísicos ingleses y su relación con las Letras Españolas*, concretamente, su relación con la literatura del Siglo de Oro, tema que responde al interés de los poetas del 36 por algunas figuras áureas.⁵⁹⁷ Como afirma Klaus Dirscherl en su sugestivo artículo “José Antonio Muñoz Rojas, poeta intercultural”: “Aunque esta tesis nunca fue terminada, podemos constatar en sus ensayos sobre John Donne, George Herbert y Richard Crashaw⁵⁹⁸ que conocía esta poesía extranjera a fondo y que asimiló temas, géneros y maneras de poetizar en su propio discurso teórico y poético”.⁵⁹⁹ Esta observación concuerda con la perspectiva de interculturalidad que defiende el concepto de “comunicación intercultural” como “la comunicación entre culturas ajenas, por ejemplo, entre la alemana y la española, entre la nigeriana y la china. Esta comunicación, a pesar de su dificultad, es muy enriquecedora y liberadora. Comunicarse a través de fronteras [...] es una apropiación de lo extranjero, una asunción de la otredad enriquecedora”.⁶⁰⁰ De ahí, Muñoz Rojas es un creador y traductor, que no se convence por el simple proceso de traducción, sino que estudia y relaciona entre las culturas diferentes, cosa que no se realiza sin buen fondo cultural y conocimiento literario.

2.5.1.6. Carta de Gredos

En este contexto resulta imprescindible referirse a *Carta de Gredos*⁶⁰¹ porque se trata de una importante reflexión en prosa sobre la creación poética y el sentimiento religioso del autor. A juicio de Juan Varo Zafra,⁶⁰² es un documento insólito, incluso dentro del marco espiritual de las *Conversaciones de Gredos*.⁶⁰³ La *Carta* plantea el tema de la

⁵⁹⁷ Sobre la relación de los poetas del 36 con los poetas del Siglo de Oro, ver Cecil Brian Morris, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988, p. 31.

⁵⁹⁸ Richard Crashaw (1612-1649) estudió en Inglaterra y emigró a Italia, donde se convirtió al catolicismo. Conocedor del francés, del italiano y del castellano, escribió el himno dedicado a Santa Teresa, cuya vida ya había aparecido traducida al inglés en Amberes en 1611. José Luis Martínez Dueñas, “José Antonio Muñoz Rojas y la poesía inglesa”, *Quimera*, número citado, p. 16.

⁵⁹⁹ Klaus Dirscherl, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta intercultural”, en *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, p. 118.

⁶⁰⁰ *loc. cit.*, pp. 115-116.

⁶⁰¹ Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, p. 88.

⁶⁰² Ver Juan Varo Zafra, “La Carta de Gredos”, *Quimera*, número citado, pp. 23-26.

⁶⁰³ Alfonso Querejazu, *Conversaciones de Gredos*, Madrid, BAC, 1977.

perfección cristiana según la concepción de Muñoz Rojas. El desarrollo del texto por parte del antequerano, junto a las justificaciones expuestas y las múltiples referencias a místicos áureos, demuestra su profunda religiosidad.

Toda la *carta* versa sobre una analogía entre la perfección artística y la perfección cristiana. El padre Alfonso Querejazu había pedido a nuestro escritor una ponencia sobre ese tema. Según el antequerano, la perfección artística es la que más cerca anda de la cristiana; las dos son inacabables, como explica aquí:

porque es [*perfección artística*], en cierto modo, inconsumible, porque en medida terrena no deja nunca de acabarse. Otra razón pudiera ser también que es más común y comunicable que las demás, tiene algo del toque milagroso de aquélla, el toque divino, la mano en sueños del poeta haciendo sonar la música olvidada.⁶⁰⁴ Hasta la imposibilidad de su remate íntimo, la condición de hacer continuado y la dificultad de llenarla enteramente son notas comunes.⁶⁰⁵

Podemos comprobar una experiencia mística que late en todas las partes de la carta, al nivel del léxico y del contenido. Basta con señalar que nuestro antequerano no ha dejado, a lo largo de la obra, de citar textos de místicos como santa Teresa, san Juan y otros. Entre las ideas planteadas resaltamos la de la perfección como un germen sembrado en cada uno de nosotros, según la expresión de santa Teresa de Jesús en uno de sus tratados de perfección donde advierte de los estragos luteranos: «Determiné hacer eso poquito que era en mí, que es seguir los consejos evangélicos con la perfección que pudiera, y procurar que estas poquitas que están aquí hiciesen lo mismo».⁶⁰⁶ El autor de la *Carta* comenta que ese poquito está en cada uno de nosotros y que puede desarrollarse.⁶⁰⁷ Además, expone la idea de «extraindividualidad de la perfección», es decir, la relación con los otros y el buen trato con ellos como postulado imprescindible de la perfección. Según el argumento de nuestro poeta, el apóstol san Juan en su *Epístola primera* afirma que «El que ama a su hermano, en luz mora», y en cuanto a esta luz comenta: «¿qué otra cosa puede ser la luz, sino la perfección? Como una liberación, como un estar en la libertad, como una andanza por la paz sería lograrla;

⁶⁰⁴ Es una referencia a los versos de Antonio Machado y que nuestro antequerano mencionó en «Hijas del aire», *Ensayos anglo-andaluces*, p. 69: «Tal vez la mano en sueños/ del sembrador de estrellas/ hizo sonar la música olvidada».

⁶⁰⁵ Antonio Carvajal (pról.), *Rescoldos...*, pp.61- 62.

⁶⁰⁶ *Apud.* Muñoz Rojas, *Carta de Gredos*, p.68.

⁶⁰⁷ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p. 68.

como un ver sin luz, un crecimiento en la esperanza”.⁶⁰⁸ Claro que el poeta cuenta con una sólida cultura religiosa y, a la vez, una habilidad para entender la experiencia de los místicos como se ve en su comentario sobre esas frases de san Juan. El antequerano, que confiesa al principio de la *Carta* que es uno de esos “a quienes no se les ocurre casi nada”, se pone a hablar sobre la perfección cristiana, la humildad como condición de esta, y el amor como fuerza vital esencialmente humana.⁶⁰⁹ Pero estas virtudes tienen también sus contrarios. La humildad no significa la desesperación de los pequeños fracasos, ni la acidia que lleva a contentarte con lo poco, ni el resentimiento. Al amor se opone el miedo que incita a la huida y al abandono:

Santa Teresa habla de la humildad como de la dama que más guerra puede dar en este juego. El juego a que se refiere por comparación es el ajedrez. Hay que darle mate al Rey divino. —No hay dama que así le haga rendir como la humildad”. La Santa se excusa de la comparación y de su ciencia en el juego: —Aquí veréis la madre que os dio Dios, que hasta esta vanidad sabía”. Es decir, que sin humildad no hay comienzo de perfección, en cualquier terreno que se intente. La humildad no tiene fin, como dice notablemente el verso de Eliot, —Humility is endless”, tras una lucha que ha sido su vida entera con la palabra y por la palabra. Es el suelo mismo de cualquier forma de perfección. Sin ella no hay partida posible, ni vuelo en su busca. Es una recreadora en proceso continuo.⁶¹⁰

Esta humildad tratada, la de los místicos o la de los escritores se observa en el carácter y obra literaria de nuestro antequerano, como adelantamos en el primer capítulo. Muñoz Rojas reafirma su “optimismo antropológico” desde la confianza en Dios: —Más sabio es el amor en acoso que el miedo en huidas”,⁶¹¹ plantea la idea de la perfección humana como aspiración y penetra en la psicología del ser humano en su

⁶⁰⁸ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, pp. 68-69.

⁶⁰⁹ Todos los místicos y santos se presentan a sí mismos, aun en los grados de más alta y angélica perfección, como los más grandes ruines y despreciables pecadores, y ello en tal manera que uno se siente inclinado a pensar que sólo se trata de una escrupulosidad enfermiza. Pero ese lenguaje de humildad no deja lugar a dudas de que efectivamente quiere señalar una auténtica y trágica realidad, es, a saber: la realidad de que ningún alma ligada al cuerpo terreno puede ser lo suficientemente limpia para merecer de alguna manera las gracias extraordinarias que se le conceden. Y esta realidad no constituye un sentimiento general de las criaturas, sino que se limita a determinados estados de almas particulares. Ver Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, ³1976, pp. 234-236.

⁶¹⁰ Muñoz Rojas, *Carta de Gredos*, p. 69.

⁶¹¹ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p. 64.

lucha entre la perfección idealizada y la realidad vivida que supone un adormecimiento desalentador:

La capacidad de atracción de la perfección soñada es grande. La realidad de la perfección vivida, desalentadora. Cabría pensarla como una tarea de la imaginación que pone a su servicio las potencias del alma para llevar a cabo aquello que idealmente ve. Nunca estará ausente de esta tarea la pugna entre un ideal adivinado y las menudencias sufridas. Esa realización de pequeños quehaceres, de actos desagradables, duros, tiernos, alegres, entreverados, que los días van trayendo; la angustia súbita y la alegría que se presenta, y el pequeño resentimiento que crece, y la disculpa interior que amortigua todo estímulo y la facilitonería, y el pretexto de ser humanos, y el otro de ser exigentes, y el adormecimiento de la llamada interior, y el descanso en la desesperanza, el refugio en la evasión, el contentarse con lo poco, y la comezón por huir, huir, todo esto es enemigo.⁶¹²

Queda patente en esta exposición la huella de la rígida disciplina que el poeta recibió durante su formación en los colegios de jesuitas. Pero el amor y la caridad siempre salvan al hombre. Muñoz Rojas emplea aquí un lenguaje místico, como advierte Juan Varo Zafra: “La mecánica de la persuasión desemboca en una oración, dando paso a un tercer lenguaje, esta vez exclamativa, más propio de la mística”.⁶¹³ De hecho, y como observa el crítico, la utilización de la palabra “toque” convoca a Ruysbroeck y Juan de la Cruz, “construido sobre invocaciones, súplicas y exhortaciones de creciente intensidad”.⁶¹⁴ El antequerano expresa: “Dios mío ¡qué pobres hombres! Qué pendientes de tus toques. Ofrecidos, inermes, expuestos, con la semilla oculta, la pobre brizna que apenas se atreve a asomar, y tu lluvia en las altas nubes, generosa, respondedora y comunicándose secretamente con el brotecillo que no se ve, dispuesto a hacerle crecer a nube misma, a perenne fecundidad”.⁶¹⁵

De ahí, el poeta se acerca con esta obra a la experiencia mística, no tanto por desglosar y reflejar las mismas vivencias de grandes místicos, sino también por el empleo de un lenguaje parecido.

⁶¹² Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p.71.

⁶¹³ Juan Varo Zafra, *op.cit.*, pp. 24-25.

⁶¹⁴ Juan Varo Zafra, *loc. cit.*, p. 25.

⁶¹⁵ Muñoz Rojas, *Carta de Gredos*, p. 71.

2.5.2 La guerra civil española y el desarraigo del poeta

La Guerra Europea (1914-1918) representa el primer contacto de nuestro poeta con la guerra, que a pesar de tener lugar fuera del país —La guerra resonaba en el pueblo como algo grande y temeroso, temor que la hacía más cercana de lo que autorizaba la geografía—. ⁶¹⁶ El ya anciano poeta recuerda algunos detalles sobre aquella guerra cuando evocaba la figura de su abuelo: —Esos últimos años de mi abuelo tuvieron como trasfondo la guerra europea— —dice en *La gran musaraña*.

Pasados los años, el joven poeta vivió la amarga guerra civil española. El dolor, el miedo, la muerte y la pérdida eran los cimientos de aquella experiencia, que van a plasmarse de una manera u otra en su poesía posterior. Los hechos más acusados que matizaron los primeros meses de la guerra eran, para el poeta, la destrucción de la casa familiar y el homicidio de su hermano Javier: —el hombre menos solemne del mundo y que hubo pocos como él que tan bien casaran humor y rectitud, gravedad y alegría—. ⁶¹⁷ Se trata de un siniestro a muchos niveles que acabó de vidas y valores: —Pesaban humanamente razones de sangre y tradición, el injustísimo asesinato de mi hermano Javier y de tantos amigos en Antequera y otras partes, la estúpida destrucción de una casa que era parte de la historia del pueblo—. ⁶¹⁸

El telón de fondo de la guerra civil era el miedo, incluso en su propia casa nuestro poeta no se sentía seguro, la morada se había convertido en un espanto: —lo único que existe es este miedo infinito, se respira no aire sino miedo, miedo lo que anda por la casa, vacía, llena de miedos, no chistar, no estamos, no existimos, todo es un no, lo único que existe es el miedo, que él responda si tiene lengua—. ⁶¹⁹ De hecho, este sentimiento restrictivo dejó su huella en algunos de sus versos haciéndole evocar el miedo como opuesto o antónimo de la paz y armonía de la naturaleza. ⁶²⁰

Merece la pena abordar ahora el juicio de Julio Neira respecto a la influencia de los sucesos de aquella etapa sobre el sentimiento del poeta y su sensibilidad poética. Ciertamente

⁶¹⁶ —La vida y sus encuentros”, p. 11.

⁶¹⁷ —Cartas a mis hermanos sobre la fundación”, en *Antequera* ..., p. 72.

⁶¹⁸ —El gran lio”, *La gran musaraña*, p. 167.

⁶¹⁹ —La vida encontrada”, *La gran musaraña*, p. 158.

⁶²⁰ Este sentido se expresa en los versos siguientes de *Al dulce son de Dios* (1936-1945): —¿Qué no respira con placer en la Naturaleza,/ cuando andamos por el campo en una dulce tarde de otoño,/ en que tan lueñemente se desarrollan las encinas/ frente a las sierras hondas,/ en que sentimos que la paz y el temblor que están fuera,/ borrada la pared que los separa, los tenemos dentro;/ en que salimos de la angustia del latido,/ de la batalla sin cesar del corazón,/ para hallarnos en un reino sin miedos?”. (p.106)

que el antequerano había vuelto de Cambridge a Málaga en la víspera de la guerra civil, pero pudo huir en septiembre del mismo año, volviendo otra vez a Inglaterra, con la ayuda de sus amigos. Hablar sobre un sentimiento de culpa que sentía José Antonio Muñoz Roja por la muerte de su hermano es algo para comentar:

Esa escapada tan cinematográfica pero real le abrumaría durante toda su vida⁶²¹. Es un fenómeno bien estudiado por la psicología contemporánea. Los supervivientes de una tragedia colectiva (asesinatos, catástrofe aérea, terremoto, etc.) desarrollan un sentimiento de culpa. Se sienten culpables por no haber sido ellos las víctimas, por no estar en el lugar del ser querido que falleció. Las víctimas que consiguen salvarse nunca acaban de ser libres del todo.⁶²²

En eso estamos totalmente de acuerdo, puesto que el antequerano, al recordar aquellos sucesos desgarradores, alude a la vacilación que sentía ante la decisión de dejar España. Primero, describe el hecho de su huida como si fuera un milagro tratando de la aparición celestial de dos profesores de Cambridge en el jardín del consulado holandés de Málaga con el exclusivo fin de sacarlo de Málaga y llevarlo a Cambridge. Luego, expresa la tristeza que sufría por dejar a sus hermanos en su ciudad natal para enfrentarse con un futuro incierto. José Antonio nos transmite lo que pensaba a aquellas alturas: —Me pedía el alma escaparme a Casablanca donde se había refugiado mi familia [...]y volverme a España[...]Estaba ante el dilema que fue el de muchos españoles de entonces, poco entendido por otros tantos españoles de ahora”.⁶²³ Por una parte, rechazaba los abusos de su bando que no coinciden con su naturaleza liberal, reacia a la injusticia; por otra parte, no ve que el miedo pudiera ser motivo para dejar a su patria y familia. Todo eso rondaba en la cabeza del joven refugiado al bordo del barco inglés. A pesar de ello, en efecto, nuestro antequerano sentía culpable: —La cosa era dura, aunque yo tenía claro algo elemental: que había de estar con los míos dondequiera que estuvieran, significando por los míos, mi familia...Ni el cariño y la asistencia de Irwin

⁶²¹ Se refiere aquí a su huida a Inglaterra. Nuestro antequerano había escrito una carta a Irving Bullock, gran amigo de la familia, para que aceptaran su nombramiento como lector en la universidad de Cambridge. Las autoridades inglesas habían interesado por su caso, al tener noticia de las gestiones de Bullock y empezaron los trámites oficiales para reclamarlo. Cambió su identidad para poder realizar el viaje, bajo el pseudónimo de Joseph Armstrong, súbdito de Su Majestad Británica, que había perdido sus papeles y volvió a Inglaterra. —El gran lio”, *La gran musaraña*, pp. 168-169.

⁶²² Julio Neira, —Muñoz Rojas”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 713, 2009, p. 117.

⁶²³ —El gran lio”, p. 166.

Bullock, Parker y tantos amigos, compensaban el desgarramiento interior, la ansiedad, la urgencia de estar presente donde se jugaba tanto y tan decisivo”.⁶²⁴

En este contexto, Julio Neira alega y explica las razones precisas que le hicieron sentir culpable a lo largo de su vida:

Ese haberse —ido” por estar en Inglaterra mientras el hermano era asesinado, el haber podido huir con un salvoconducto de identidad falsa a Gibraltar mientras amigos y parientes sufrían las penalidades y el atropello de la guerra, no dejó de atormentar a José Antonio durante toda su vida. No hablaba de ello, pero latía siempre en el ambiente cuando recordaba sus circunstancias biográficas de aquellos años. Tal vez por eso, en la posguerra su espiritualidad tomó un camino religioso que antes desconocía, con un evidente sentido de contrición en sus poemas. Tal vez eso explique su voluntad de rehuir siempre los fastos, ilusorios fastos, de la vida literaria: premios, ediciones, etc. Su obra nacería de muy dentro de un alma dolorida a lo largo de una vida jalonada de pérdidas: muy pronto la de la madre, y su orfandad, luego la del hermano, más tarde las de algunos hijos, por fin la de la esposa, ausencia esta que le quitó la alegría y las ganas de vivir .⁶²⁵

Ahora bien, hay algunos puntos que tenemos que poner de relieve: la fuerza espiritual del poeta y su resignación lo ayudaron para superar el dolor de la muerte de su hermano como expresa en “Cartas a mis hermanos sobre la Fundación” donde leemos:

Como en todo acontecimiento humano, entraron razones de todo tipo, legítimas unas, menos legítimas otras. Hubo mucho dolor, mucho temor, mucha heroicidad, mucha injusticia, mucho mal suelto, mucho bien perseguido. Pasa siempre en estas ocasiones a que hombres y pueblos se ven sujetos. Son catástrofes que Dios permite y sólo en la medida que las permite cabe aceptarlas.⁶²⁶

De hecho, como aclara el mismo poeta, la experiencia de la guerra era imborrable y profunda, pero, como afirma Cristóbal Cuevas, se trata de una persona positiva, de espíritu superador: “En cualquier caso, su enfoque de la guerra civil está lleno de nobleza y altura”.⁶²⁷ Es de subrayar que ante la derrota total de la casa familiar, la

⁶²⁴ *loc. cit.*, p.167.

⁶²⁵ Julio Neira, “Muñoz Rojas”, p. 117.

⁶²⁶ *Antequera, norte de mi pluma*, p. 72.

⁶²⁷ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesías...*, p. 32.

urgencia de huir con “seis niños, dos abuelas, cinco muchachas y un perro” y la devastación de todo: ropa, libros, muebles, cartas documentales...etc., el autor intentó vencer el sentimiento de frustración y pérdida de aquellos momentos y agarrarse a la esperanza:

Estallaban las hogueras con botines inimaginables, las ropas más guardadas, los libros más escogidos, con lo que se había preocupado de sus encuadernaciones, tenía sus colecciones divinamente encuadernadas, allí se reunían ardiendo las intimidades de las casas, el mueble que trajo la abuela cuando su marido estuvo en Méjico de intendente. Ha llegado el tiempo de limpiarlo todo, de arrasar para construir de nuevo. Si no se destruye lo caduco, sobre qué se va a construir lo joven. Así de sencillo [...] hay que limpiarlo todo, lamentable, inevitable, ha llegado la hora de destruir, luego vendrá la de edificar.⁶²⁸

Nuestro poeta valora los años que pasó en Inglaterra después de la guerra con optimismo y objetividad: “Como muy duros -eran los años de la guerra- pero muy enriquecedores: los amigos que perduran hasta hoy, la riqueza de una universidad como la de Cambridge”,⁶²⁹ algo que Neira comenta también: “Pero el dolor de la guerra nunca le hizo perder la fidelidad a los amigos y a los maestros. Por encima de la ideología estuvo siempre la amistad”.⁶³⁰

Ya en 1939 termina la guerra, regresa a España y conoce a María Lourdes Bayo Alessandri con la que se casaría en abril de 1944, “y que le ayuda a restañar las heridas que le ha inferido la Guerra Civil”.⁶³¹ Por eso, suponemos que el amor lo ha ayudado vencer el dolor y las duras memorias.

Por otra parte, no negamos que la experiencia de la guerra era muy dura, sobre todo, durante los pocos meses que se quedó en España antes de su huida. El antequerano recuerda con tristeza lo que le pasó a José María Hinojosa Lasarte (1904-22 agosto 1936) que fue fusilado al comenzar la guerra. Nos relata en *La gran musaraña*: “Las horas no eran horas, ni el tiempo, tiempo, y aquello tan real, las cuatro paredes del calabozo, los malos olores...”; pero, de pronto salió por no estar en la lista de los condenados.

⁶²⁸ —“La vida encontrada”, *La gran musaraña*, p. 150.

⁶²⁹ Entrevista Javier Rodríguez, s.p.

⁶³⁰ Julio Neira, “Muñoz Rojas”, p. 117.

⁶³¹ Cristóbal Cuevas (dirección), *Diccionario de escritores...*, p. 626.

Es posible que los sucesos dramáticos de su vida afectaran a su obra dándole un tono existencialista y triste. Nuestro poeta antequerano anunció cuando recordaba la miseria de la guerra: —Mientras todo esto está pasando no se piensa, no parece verdad pero quedará dentro inextinguible, para volver años después como una invasión furiosa, como un mar desatado, el tumulto, la furia y es entonces cuando es verdad, entonces no lo era, no podía serlo (y estaba siendo)”.⁶³² El tiempo, pues, es elemento fundamental con cuyo paso se perciben las amargas realidades. Nadie niega que la muerte de su hermano Javier dejó gran influencia en él; Muñoz Rojas a propósito de esta fundación lamenta el hecho de su asesinato recordando: —Se trataba de un hombre, vosotros lo sabéis mejor que nadie, que nunca hizo mal, que anduvo rectamente, que sintió el dolor ajeno y que fue justo si los hubo. Y un mal día, entre los muchos malos de aquel año, lo sacrificaron. No necesito recordar las circunstancias”.⁶³³

Al final, el poeta valora aquellos sesenta días de su vida, del 18 de julio al 18 de septiembre, haciéndonos pensar en el comienzo de la veta existencialista en su poesía donde percibe el sentido de la muerte, vida, el tiempo:

días sesenta, tiempo infinito, nadie sabe el tiempo que cabe en sesenta días, ni la muerte ni la vida, ni el miedo, el misterio que pueden contener. Nunca como en ocasiones semejantes se hace patente la fragilidad de lo diario, la dependencia (ay ¿cómo siempre?), nadie sabía de quién ni de qué, y que podía cambiarlo todo en un abrir, en un cerrar de ojos. Ignorantes de lo que nos rodeaba, andando en la oscuridad, no contaba el tremendo calor agosteño de Málaga, húmedo, empapante, terral asolador invadiéndolo todo. No contaba más que la vida, que la muerte que tan juntas andaban y que tan fácilmente se separaban.⁶³⁴

Entre los efectos de la disputa bélica resaltamos la destrucción de la Alhajuela que el poeta lamenta en una copla: —Sierra de piedra y sin agua,/ cuatro matagallos secos,/ cuatro encinas destrozadas”.⁶³⁵ La conflagración acaba con su jardín también: —tan simplemente trazado en la rocosa ladera de la sierra, con cipreses, lilas, celindos, aguas cayendo, paseos medios, aguas sonando, rincones de sol y umbría”.⁶³⁶ En *Lugares del corazón* nuestro poeta menciona el agua, el huerto y la sierra:

⁶³² —La vida encontrada” *La gran musaraña*, p. 152.

⁶³³ —Cartas a mis hermanos sobre la fundación”, *Antequerano, norte de mi pluma*, p. 71.

⁶³⁴ —La vida encontrada”, p. 162.

⁶³⁵ —Coplas de la Casería”, en *Cancionero de la Casería, OC.*, p. 192

⁶³⁶ —La vida y sus encuentros”, en *La gran musaraña.*, p. 13.

El agua aquella, alhaja, mi Alhajueta,
y huerto (el agua corre) de granados,
y sierra (el agua loca) de ganados,
en donde mi nostalgia se consuela⁶³⁷

Y cuando menciona la ~~sierra~~” recuerda, por supuesto, el Castillo de Cauche.⁶³⁸ La finca, situada en plena sierra, al borde del antiguo camino de Málaga, llenará su espíritu de imborrables vivencias.

2.6. EL AMOR, PROPORCIÓN Y PRIVACIÓN

En primer lugar, señalamos que la mujer ocupa un lugar importante en la vida de nuestro poeta. En *Amigos y maestros* subrayamos su referencia a ~~las~~ malagueñas del alma”:

Andábamos alrededor de las malagueñas del alma, tras de las que se nos iban las nuestras, algunas de ellas seguidas con más ahínco que fortuna por José M.^a Aquellas malagueñas entre sus stefanotis y sus buganvillas, hacían de la ciudad un paraíso con su natural acogimiento, por no mencionar sus muchas otras gracias, que tanto alegraban nuestra juventud.⁶³⁹

Muñoz Rojas explica que estas malagueñas del alma son Ana Früller, Nena Cámar, Chica Gross y su mujer, la más joven de ellas. La primera era una persona muy especial, como la describe en una entrevista realizada por Alfonso Sánchez Rodríguez: ~~era~~ una mujer muy rica, muy rica en todos los sentidos de la palabra [...] Era una mujer estupenda. Recuerdo que con José Luis Barrionuevo nos divertíamos mucho entonces, porque andábamos todos detrás de estas mujeres, con más o menos suerte cada uno”.⁶⁴⁰ Habla también de Chica Gross recordando: ~~yo~~ estaba enamorado de ella [...] Porque era una mujer para enamorarse. Se parece a mi mujer. Siempre se refieren a eso”.⁶⁴¹ Es

⁶³⁷ *Lugares del corazón*, p. 240.

⁶³⁸ Recuerda esta casa en *Antequera, norte de mi pluma*, p. 6.

⁶³⁹ ~~Mis~~ recuerdos de José María Hinojosa”, *Amigos y maestro*, p.131.

⁶⁴⁰ Alfonso Sánchez Rodríguez (entrevista), ~~Entre~~ *Versos de retorno* y suspiros del conde: Una visita a José Antonio Muñoz Rojas”, entrevista por, *Calas*, número citado, p. 9.

⁶⁴¹ *loc. cit.*.

de mencionar que el poeta se refirió en esta entrevista a muchas mujeres como Angelita Rubio-Argüelles, una prima de su mujer; este hecho afirma su interés y respeto de la mujer y se ve claro también en muchos de sus artículos. Por ejemplo, publicó “Paquita Musaraña” en *Ínsula*, que apareció después en *Amigos y maestros*, sobre su amiga francesa Paquita Pechére. Vemos como habla de esta mujer cuando José Luis Cano le comunicó su muerte: la amiga extraordinaria que ha hecho la versión francesa de *Las musarañas*.

Era una mujer extraordinaria. Seguramente la más extraordinaria mujer con la que he tropezado en la vida. Si en alguien se ha dado una sensibilidad, donde la delicadeza, la inteligencia de lo mejor, la inquietud y el apercibimiento por su pesquisa, la intuición real de la belleza, ha sido sin duda en esta mujer. En ella, como en pocos, se dio esa milagrosa acumulación de cualidades que parece imposible reunir en un ser humano, y que sólo, al igual que las obras maestras, se logra de tarde en tarde. Una leve hoja otoñal en sus últimos tiempos me parecía presta al temblor del anuncio de lo bello. Veo todo en su vida, a su alrededor, donde nada faltó para colmarla, hasta el dolor en sus últimos años.⁶⁴²

Asimismo, nuestro poeta encontró en el amor su morada y su vida. El verdadero amor que provocó el libro *Ardiente jinete* está relatado en *La gran musaraña* donde el escritor recuerda la historia de su amor con Clarita, a comienzos de 1929 en Madrid, año en que publicó *Versos de retorno*. Pues, como relata el antequerano, podía ver desde el balcón de su cuarto la ventana de su Clarita, una chica joven, aún adolescente, con la que salía, aunque finalmente esta se casó con otro:

se abriera una ventana, al otro lado de la calle, bien visible desde el balcón de mi cuarto, en la que yo podía adivinar cuando la habitación se iluminaba, la silueta de Clarita, que era monísima con dieciséis o diecisiete años derramándose en un cuerpo creciente, medio alemana pero con mucho Madrid dentro y que a fuerza de entendernos por señas, desde mi balcón yo, ella desde su ventana, concertara una entrevista con aquel primor de criatura.⁶⁴³

De hecho, se encontraban y el prestigio del futuro poeta crecía mucho a los ojos de sus amigos cuando los veían juntos, aunque su amor se contentara con irse a los Altos

⁶⁴² Muñoz Rojas, “Paquita Musaraña”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N.º 452-453, 1984, p. 16.

⁶⁴³ *La gran musaraña*, pp. 106-107

del Hipódromo, tomar un bocadillo y una cerveza, o meterse en un cine y cogerse ardorosamente las manos. El escritor no habló más sobre esta experiencia amorosa, no contó más detalles de estos encuentros. Pero después, nos informa que la historia tuvo un triste final: –Muchos años después, en una de esas noches desasidas de verano madrileño, en cualquier restaurán, Dios mío, ¿es ella? ¿No lo es? Lo parece, me miraba, yo la miraba, estaba con un señor mayor que yo...”.⁶⁴⁴

Era su primer amor: –Era Clarita, y me miraba, yo la miraba, cómplice antiguo”. Es curioso que el cuarto del balcón de donde asomaba a la ventana de su amada, fuera, como dice el antequerano, el cuarto en el cual –se me vino a la página *Este Amor*, que era y no era el de Clarita”. Después, en Sevilla, 1931, conoció a Adrina, una bailarina armenia que lo dejó admirado en su espectáculo al que asistió en Madrid pero no tiene valor literario para él. Dice el joven: –oh Armenia, por mor de una armenia cetrina, casi aceituna, Adrina de nombre que aprendía a bailar flamenco en Sevilla, oh el amor de una armenia en Sevilla y hermosura”⁶⁴⁵. Escribió –Adrina”, poema que no aparece en la edición de Cristóbal Cuevas ni en la de Clara Martínez porque el poeta lo consideraba de escaso valor.

Un hecho que destacamos aquí y que tiene una relación directa con su sentimiento del desarraigo es la muerte de su abuela en 1939, estando él en Cambridge. Transmitimos su diario del día 29 de marzo de aquel año. El poeta lamenta la muerte de su abuela que era para él un amarre y fuente de arraigo:

Le debo la mejor ternura que he tenido en el mundo. Era ese nudo misterioso que impide que vaya uno a la deriva, un haz de huesos al fin, que vivificaban las dos chispas de sus ojos y que era el amarre con el pasado. Lo único sólido a pesar de su debilidad en que asentarse. Nos alejábamos moral o materialmente y la cuerda se estiraba sin esfuerzo y siempre estábamos seguros de volver al calor, a lo firme. No había miedo a que se rompiera.

No sé ni cómo tengo fuerza para escribir esto. Siento que ha muerto una parte mía, o mejor, que llevo en mí el peso de un aposento, al que ya no puedo entrar y del que no puedo desasirme. Que es inútil tratar de golpear la puerta con sollozos o inventar llaves desilusionadoras, o liberarme de él...Cada vez, Dios mío, más solo, más acompañado de sombras y menos seres”.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ *loc. cit.*, p. 107

⁶⁴⁵ *La gran musaraña*, p.109

⁶⁴⁶ *La gran musaraña*, p. 187.

Aquella muerte provocó e incrementó el sentimiento de la soledad del poeta que perdió también a su hermano durante la guerra, y después falleció una importante ancla de su arraigo. Se trata de una soledad implacable que originó las preocupaciones existenciales del poeta como describe en su diario del día 29 de aquella fecha. Muñoz Rojas transmitió en *La gran musaraña* esta anotación que había encontrado en su diario: –Soledad. Pero con la presencia viva, distinta de la soledad anterior. La muerte nos empobrece y nos enriquece al llevarse a los que queremos. Empobrece nuestra compañía y enriquece nuestra soledad. Yo siento que al no estar ella en su realidad física, la recobro en su libertad espiritual, tan sutil y tan fuerte”.⁶⁴⁷

Pero la vida le compensó estas pérdidas, proporcionándole otras fuentes del arraigo. Pues conoció a su futura esposa María Lourdes Alessandri Bayo cuando volvió –de la corte al cortijo”. Se trata de un amor verdadero que salió a su encuentro –en el puerto de Gibraltar”.⁶⁴⁸ De hecho, en Antequera el tiempo era muy adecuado para el amor, rodeado por un paisaje único que él describió en *Sonetos de amor y Abril del alma*. Él conoció a su amada en 1939 y se casó con ella el 20 de abril de 1944. Por eso, al hablar sobre sus poemas de tema amoroso, sería significativo relacionar algunos de ellos con su amor de –Marilu”, como él la llamaba cariñosamente; aunque ni en su poesía ni en su prosa hace alusión explícita a ella, sino implícita.

Los *sonetos de amor por un autor indiferente* se redactaron en 1942 durante su noviazgo. En el prólogo de *Ardiente jinete* el poeta dice que *Sonetos...* responde a –situaciones personales y generales de aquellos momentos”.⁶⁴⁹ Por eso, Cristóbal Cuevas comenta que no es extraño que sus relaciones con Marilu influyeran en sus vivencias reflejadas en *Sonetos de amor por un autor indiferente* y en *Abril del alma* (1943)”.⁶⁵⁰

Pero en 2003 el antequerano fue privado de este manantial del amor por la muerte de su esposa, un hecho que supuso el final de su creación literaria. También en aquel año murió su hermano Rafael –el último hermano que le estaba vivo-. Es de destacar que nuestro antequerano perdió, dos años antes de aquella fecha, a su hija Teresa, tal vez, este golpe provocó el tremendo desarraigo reflejado en *La voz que me llama*.

⁶⁴⁷ *loc. cit.*, p. 188.

⁶⁴⁸ Rafael Ballesteros y *et.*, *op.cit.*, p.22.

⁶⁴⁹ –Prólogo” de *Ardiente jinete*, *OC.*, p. 52.

⁶⁵⁰ Cristóbal Cuevas, –Ensayo introductorio”, *Poesía...*, p.39.

Asimismo, y en el mismo contexto, hay que subrayar que la senectud del poeta contribuyó decisivamente en ese estado de privación y desarraigo existencial. *Objetos perdidos* (1998) es un claro reflejo del hastío y perplejidad que angustiaban al antequerano en sus últimos años. El poeta se sentía desarraigado del tiempo. Ya en 1998 describe esa situación propia de un hombre que está viviendo fuera de su tiempo:

—Mi tiempo ha sido tan largo que ya no sé cuál es mi tiempo. He sobrepasado mi límite. A partir de ese límite se sobrevive y si uno encuentra a algún amigo que también sobrevive tiene uno la sensación de que se encuentra con un fantasma. Soy hijo de mi tiempo, pero mi tiempo no es este tiempo”.⁶⁵¹

2.7. ASPECTOS DE LA PERSONALIDAD DE MUÑOZ ROJAS

2.7.1. Escritor humilde

Lo primero que salta a la vista a la hora de acercarse a la vida y obra del poeta antequerano es el carácter casi discreto y secreto de su vida literaria, y de ahí el relativo desconocimiento de su obra por el público. Muñoz Rojas no apresuraba la publicación de lo que escribía, ni escribía para ver editadas sus obras, o como afirma Gómez Yebra: “no necesita el aplauso continuo ni el riego de la alabanza para crecer”.⁶⁵² Cristóbal Cuevas señala una costumbre en la labor creadora de nuestro poeta: escribe sus versos sin urgencia alguna de publicación y los mantiene guardados durante mucho tiempo, hasta que un día los entrega a la imprenta, ya muy lejos del momento creativo.⁶⁵³ Asimismo, Alfonso Sánchez Rodríguez preguntó a nuestro poeta sobre el desconocimiento del público⁶⁵⁴ de su poesía. Muñoz Rojas afirmó que fueron unas circunstancias normales, justificándolo por la escasez de publicación: “La verdad es que yo no era tan desconocido entre los años 29 y 40, diríamos cuarenta y tantos; sino que publiqué ese libro, me arrepentí mucho de haberlo publicado, porque fue un libro juvenil, muy improvisado, por así decirlo, y ya no publiqué nada más hasta muchísimo

⁶⁵¹ Antonio Soler (entrevista), *op. cit.*, p. 18.

⁶⁵² Antonio A. Gómez Yebra (prólogo), *Razón del tiempo*, p.10.

⁶⁵³ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio”, *Poesía...*, p. 25.

⁶⁵⁴ Miguel García Posada describe a Muñoz Rojas como: “Hírico andaluz que pertenece a esa no menguada nómina de escritores ‘semisumergidos’ de la literatura española de este siglo. A pesar de ello, el crítico aludió a la asistencia crítica del poeta por parte de Dámaso Alonso en 1952 y la de Vicente Aleixandre” *op. cit.*, p.57.

más tarde, hasta mi época malagueña, a partir de los años cuarenta y tantos, 44 ó 45, en que publiqué otras cosas”.⁶⁵⁵

A pesar del gran valor literario de su obra, el público de nuestro poeta es minoritario. Luis Suñén en 1980, en su artículo “José Antonio Muñoz Rojas y Manuel Longares” afirma lo mismo al señalar que la obra del antequerano es uno de los más acabados intentos de su generación, pero no ha gozado de un conocimiento suficiente.⁶⁵⁶ Esto se debe al carácter humilde del poeta que optaba por el silencio y dejar la ostentación. Juan José Lanz apunta: “A lo largo de sus casi cien años de vida, Muñoz Rojas ha sido un escritor silencioso, que ha ido construyendo su obra lentamente, un tanto al margen de las grandes polémicas”.⁶⁵⁷ Lo afirmó una vez Fernando Ortiz, amigo personal de nuestro poeta que realizó varios estudios y reseñas sobre el antequerano.⁶⁵⁸ Pues, el escritor sevillano se detuvo a analizar las causas de este desconocimiento, concluyendo que la sociedad literaria española no apreciaba las cualidades de elegancia y humanismo, mientras que Muñoz Rojas es un escritor elegante, en el sentido de que prefería la discreción y se alejaba de la estridencia y es, a la vez, un poeta humanista con el sentido clásico de la palabra.⁶⁵⁹ Esa sociedad literaria –la tratada por José Luis Cano en 1979, cincuenta años después de la publicación de *Versos de retorno*- privó a Muñoz Rojas de darle ese “status de escritor conocido” que concede solo a los que permanecen “al pie del cañón, en la brecha editorial y cultivando sin tregua a la susodicha sociedad”, según la expresión del crítico.⁶⁶⁰ Por contra, Muñoz Rojas no se preocupaba por estas consideraciones críticas:

Pero Muñoz Rojas, poco amigo de las exhibiciones, ha preferido permanecer en ese rincón recoleto de la literatura adonde no llegan los periodistas ni los comentadores de libros. Los suyos se han publicado en colecciones minoritarias o de bibliófilo -*Adonais*, *Ínsula*, *El arroyo de los ángeles*, *Cuadernos de María Cristina*, malagueñas las dos últimas-, con alguna aparición en las ediciones de *Revisita de Occidente*, que publicó dos de sus libros de relatos -*Historias de familia* y *Las musarañas*-, y en *Destino*, que

⁶⁵⁵ Muñoz Rojas, “Entre *Versos de retorno*...”, p. 5.

⁶⁵⁶ Luis Suñén, “José Antonio Muñoz Rojas y Manuel Longares”, *Ínsula*, 400-401, 1980, P. 27.

⁶⁵⁷ En “José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009) y la poesía española contemporánea”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 713, 2009, p. 119.

⁶⁵⁸ Muñoz Rojas dedicó al sevillano su libro *Dejado ir*, prologó *Sevilla y los Sevillanos* de Ortiz, que ocupa parte de *Antequera, norte de mi pluma*, pp. 105-109.

⁶⁵⁹ Fernando Ortiz, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, en *La estirpe de Bécquer*, p.184.

⁶⁶⁰ José Luis Cano, “Rondando el surrealismo” s.p.

reeditó hace tres años *Las cosas del campo*, libro en el que Muñoz Rojas alcanza su más feliz diana en el género del poema en prosa”⁶⁶¹

Los textos del poeta demuestran y reflejan ese carácter humilde. Basta con leer algunas frases como: —“Si la obra vale algo”⁶⁶², refiriéndose a sus obras literarias, y —“soy un poeta marginal”⁶⁶³; —“No estoy para premios”⁶⁶⁴ [...] No sigo escribiendo, estoy harto de lo que he escrito hasta ahora...La fama es muy pesada”⁶⁶⁵, —“De ninguno [de mis libros] me siento orgulloso, nunca se da uno por satisfecho con lo que hace”⁶⁶⁶

Es de resaltar su respuesta a Ignacio Caparrós cuando le preguntó en una entrevista, —“¿Quién es José Antonio Muñoz Rojas?”, el antequerano replicó: —“Que ¿quién es? Pues pienso que un pobre hombre. Si te digo la verdad, un hombre corriente[...] Todos somos unos pobres hombres, ésa es la verdad. Y ahora apaga ese chisme que os voy a invitar a un café con tejeringos”⁶⁶⁷. Tras acabar una entrevista con Antonio Soler le dijo, refiriéndose a su grabadora: —“Eso que llevas ahí, la entrevista, la deberías hacer lo más gris posible”⁶⁶⁸ y hay una larga lista de frases como estas.

Esta modestia o sutil *Captatio benevolentiae* se observa también en *Dejado ir* al comentar, por ejemplo: —“No creo que ninguna [de sus estancias relatadas] sea de interés para nadie. Se trata, como verá mi escaso, aunque fiel lector, de un libro fragmentario, disperso e inconexo cronológico y temáticamente. Pido a ese fiel lector disculpas por la decepción que haya podido ocasionarle”⁶⁶⁹. Lo mismo ocurrió al hablar sobre su

⁶⁶¹ *loc. cit.*

⁶⁶² Respondiendo a la pregunta de Álvaro García sobre la demora de la publicación de sus obras, el antequerano dijo: —“Eso es mérito del editor, Manuel Borrás. Si la obra vale algo”. Álvaro García, —“Entrevista José Antonio Muñoz Rojas”, p. 80.

⁶⁶³ *loc. cit.*

⁶⁶⁴ En los últimos años de su vida, Muñoz Rojas recibió el premio Nacional de Poesía (1998), Premio Luis de Góngora (1998), XI Premio Reina Sofía de poesía Iberoamericana (2002) y el premio Andalucía de la crítica en 2004 por su obra *El comendador*. El Centro Andaluz de las Letras lo designó con motivo del centenario de su nacimiento Autor del Año 2009 junto a Antonio Machado. Sobre este último homenaje véase Rosa Torres, —“Muñoz Rojas es un icono de la literatura en castellano”, *Málaga hoy*, pp.12-13.

⁶⁶⁵ —“Muñoz Rojas gana el premio Reina Sofía de poesía Iberoamericana”, (cultura), *El País*, 28 mayo 2002.

⁶⁶⁶ —“Muñoz Rojas entre olivos, olvidos y versos”, José Bejarano, *La Vanguardia*, 17 mayo 2002, p.8.

⁶⁶⁷ Entrevista efectuada por Ignacio Caparrós, Málaga, “José Antonio Muñoz Rojas, escritor y poeta”, *Acento andaluz*, Febrero 2000, pp. 76-79.

⁶⁶⁸ Antonio Soler (entrevista), *op.cit.*, p. 18.

⁶⁶⁹ Muñoz Rojas, —“Nota preliminar” de *Dejado ir*, p. 11.

Al contrario, se trata de un libro de gran valor literario en que el poeta registró las noticias de sus viajes y estancias desde 1965 hasta 1984. El libro está lleno de nostalgia, descripción de la belleza de su ciudad natal, historias de sus amistades y sueños.

Ardiente jinete cuando comentó el hecho de la pérdida del libro, salvo el poema titulado *Este amor*: “De lo que no estoy seguro es de si no hubiera sido mejor la desaparición total del libro, porque así cabría, al menos, pensar que se habría perdido algo más importante”.⁶⁷⁰ El resto del libro se perdió en los archivos de *Cruz y Raya*, solo quedó este poema tratado y conservado por su amigo de *Nueva Revista*, Amalio Gimeno.⁶⁷¹

Por todo eso, Aquilino Duque, amigo y conocedor de la obra de nuestro poeta, tiene razón al describirlo como “esquivo” y “difícil” en el sentido de que se alejaba de la vanagloria literaria y buscaba la marginación.⁶⁷² Muñoz Rojas optó por la reclusión. Julio Neira alude a este punto diciendo: “Seguramente ha sido esa voluntad de reclusión íntima en una vida familiar y profesional y su pertinaz rechazo de la ‘vida literaria’, siempre reactivo a cualquier signo de fama pública, lo que explica que la suya haya sido una obra casi secreta”.⁶⁷³ Asimismo, Antonio Carvajal, opina que no se debe obedecer al poeta en su humildad. Él ve que a José Antonio “Le gusta el texto que parece no escrito, no redactado, venido a la boca [...] Mas no debemos seguir al poeta en su humildad, tan injusta en ocasiones con su obra, y sí entenderlo desde su ideal de perfección, tan nítidamente expuesto en la *Carta de Gredos*”.⁶⁷⁴

Todo esto no quiere decir que el poeta antequerano no diera suficiente importancia a su obra, o que su humildad le hiciera frenar las riendas de su afición literaria para quedarse lejos de las resonancias de la fama. A. Duque resalta que su afición por la literatura no se interrumpió nunca: “Pero el que la vanagloria y el figurar le importaran poco y el que rehuyera las candilejas y los púlpitos, no significa que renunciara a la afición por la literatura, una afición a la que sin prisa y sin pausa dedicó las horas más puras de su vida”.⁶⁷⁵

Ahora bien, lo que importaba siempre a nuestro poeta era saciar el ansia de expresar; para él, escribir es una “necesidad”, mientras que publicar y difundir su obra

⁶⁷⁰ “Prólogo” a *Ardiente jinete*, OC., p. 51.

⁶⁷¹ Hay muchos ejemplos de esta naturaleza tan sencilla del poeta como su artículo sobre Picasso. El título mismo prueba esta modestia: “Mis ignorancias picassianas” el poeta considera que hablar sobre Picasso es una osadía por su parte. *Ensayos...*, p. 96.

Resaltamos también su respuesta en una entrevista realizada por Javier Rodríguez Marcos: “He tenido una suerte enorme porque he tenido amigos de siempre y para siempre, pero inevitablemente, y esto lo saben los que me conocen, no tengo ninguna fe en lo que escribo porque literariamente no creo haber llegado a ninguna parte. Lo he intentado muchas veces pero... Lo que dice T. S. Eliot es verdad: todo es una prueba”. Javier Rodríguez, *op. cit.*, s.p.

⁶⁷² Aquilino Duque Gimeno, *op.cit.*, p. 227.

⁶⁷³ Julio Neira, “Muñoz Rojas”, p. 110.

⁶⁷⁴ Antonio Carvajal (prólogo), *Rescaldos*, p.11.

⁶⁷⁵ Aquilino Duque Gimeno, *op.cit.*, p.227.

no lo preocupaban mucho. Su libro *Las cosas del campo* fue escrito ante la necesidad de llenar unas hojas en blanco de papel del siglo XVIII de un libro encuadernado en piel que le había regalado su hermano mayor Juan para este fin. Por eso, se preguntaba Dámaso Alonso por qué el número de las tiradas de *Las cosas del campo* era muy limitado. Para el gran filólogo las buenas obras tienen que llegar a sus respectivos destinatarios para que cumplan su misión:

¿Va a quedarse en 200 ejemplares para 200 exquisitos, privilegiadísimos lectores? Sería un egoísmo pecaminoso. No; este libro tiene que volar en muchísimos ejemplares. ¡Que vuele por toda España, que los españoles no se ilusionen con trampantojos ni artificios, que aprendan la belleza de lo elemental y de lo primario! Sí; yo quisiera que *Las cosas del campo*, en edición copiosa, llevaran a muchos corazones la serenidad y el consuelo que han traído al mío.⁶⁷⁶

Por último, cabe señalar que nuestro poeta ensayó muchos géneros literarios, escribió en verso desde muy joven hasta su senectud. Publicó prosa poética narrativa y memorias. Enriqueció la crítica literaria con algunos estudios de gran valor y profundidad;⁶⁷⁷ también escribió ensayos y homenajes. Es además un prestigioso crítico literario que —busca al hombre tras sus escritos, pondera con justeza sus valores, es breve en sus juicios, e intenta sobre todo captar sus rasgos definitorios, sugiriendo más que pormenorizando.⁶⁷⁸

Por todo ello, Pre-Textos empezó el proceso de la recuperación de la obra del poeta con la impresión de muchas de sus obras. El reconocimiento y los galardones, que él nunca esperaba, le llegaron tarde; pues, empezó a ser conocido tras la concesión del premio Reina Sofía en 2002.

⁶⁷⁶ Dámaso Alonso, —Cita a José A. Muñoz Rojas...”, p.304.

⁶⁷⁷ Destacan, entre otros, su artículo —Trayectoria poética de Pedro Espinosa”. También destacan sus ensayos sobre los poetas metafísicos ingleses y su relación con la mística española. Ver, por ejemplo, *Ensayos anglo-andaluces*, op.cit. también, —Bs poemas de Crashaw a Santa Teresa (estudio y versión), en *Escorial*, VII, 1942, pp. 447-468., está reproducida en *Pararnos y mirar, traducción de poesía inglesa por José Antonio Muñoz Rojas*, op.cit, pp. 28-47.

⁶⁷⁸ Cristóbal Cuevas (dirección), *Diccionario...*, p. 634.

PARTE II: ESTUDIO DE LAS MANIFESTACIONES DEL ARRAIGO EN SU OBRA

TERCER CAPÍTULO

LA TIERRA COMO MANIFESTACIÓN DEL ARRAIGO EN LA POESÍA DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

*—Nos pasamos la vida buscándonos y no acabamos de hallarnos sino en
nuestras raíces”*

MUÑOZ ROJAS



3.1. NOTA PRELIMINAR

El tema de la tierra es constante a lo largo de la obra de Muñoz Rojas, sin embargo, el dolor y la angustia del poeta que caracterizan algunas de sus obras han dejado no pocas influencias sobre el tratamiento del tema. Esto no contradice el carácter arraigado del poeta en su tierra, aunque su visión de los elementos telúricos se revistió muchas veces de angustia y tristeza.⁶⁷⁹

Ahora bien, para entender los textos que tratan el tema de la tierra hemos acudido al campo de Sociocrítica que nos permite abarcar el tema sin excluir los valores del texto, ni el contexto social en que apareció. En efecto, sería inoportuno relegar lo literario o lo social en un estudio de esta naturaleza.⁶⁸⁰ Llevar a cabo un análisis sociológico que excluye los valores del texto, supone el riesgo de convertir la obra de arte en un mero tratado sociológico.⁶⁸¹ Edmond Cros, que defiende el término de Sociocrítica, da una importancia al texto en sí o la crítica textual interna, mientras que los otros elementos sirven solo en el caso de plasmarse en la obra: “Unlike most sociological approach to literature which leave the structures of text untouched, it assumes that the social nature of the literary work must be located and investigated within the text and not outside”.⁶⁸² Por su parte, Pierre Zima en su *Manuel de sociocritique* y sobre todo en “Vers un sociologie du texte” defiende una sociología no empírica, basada en el análisis de estructuras textuales, de los valores semánticos, sintácticos.⁶⁸³ Asimismo, Duchet resalta

⁶⁷⁹ En este capítulo nos centramos en su producción de posguerra, aunque nos referimos a veces a algunos versos de *Oscuridad adentro* (1950-1980) para enseñar cómo se trata el tema en esta etapa.

⁶⁸⁰ Señalamos aquí que las ideas sobre la relación entre literatura y sociedad no son nuevas, pues, a comienzos del siglo XIX el vizconde Louis de Bonald anunció: “La literatura es la expresión de la sociedad”. Después, Auguste Comte, padre del positivismo inserta el término “Sociología”. La aparición de este como el de Sociología de la Literatura viene marcada por algunos cambios sociales e históricos que tienen mucho que ver con la ideología burguesa y la Revolución francesa con la irrupción de las masas sociales en la Historia. La Sociología de la Literatura se interesa por el estudio metódico de las relaciones entre Literatura y Sociedad. Antonio Sánchez Trigueros (dirección), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis. 1996, pp. 7-8

⁶⁸¹ La polémica continúa entre los críticos sobre el estudio de los elementos extraliterarios y su importancia a la hora de realizar un análisis de la obra literaria, esto tiene mucho que ver con la discusión sobre los objetivos de la sociología de la literatura y la sociocrítica. Pues, si la primera lanza la idea de que “la literatura ha nacido, por lo común, en íntimo contacto con determinadas instituciones sociales” enfocando por lo siguiente, en cuestiones como “las relaciones de la literatura con una situación social dada, con un determinado sistema económico”, la segunda se centra en la obra literaria. René Wellek, Austin Warren, José M. ^a Gimeno (trad.), Dámaso Alonso (pról.), *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos, 1993, p. 112.

⁶⁸² Edmond Cros, “Towards a sociocritical theory of the text”, *Sociocriticism*, Vol. 26, 1-2, 2011, p. 32.

⁶⁸³ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, París, L' Harmattan, 2000, 117.

el interés por lo textual; para él, la Sociocrítica ~~atiende~~ ante todo al texto [...] pero la finalidad es diferente, puesto que la intención y la estrategia de la sociocrítica es restituir al texto de los formalistas su tenor social”.⁶⁸⁴ Es de observar entonces que los críticos citados hacen hincapié en lo textual, aunque cada uno tiene su perspectiva y concepción. Por eso, analizar el texto literario y mostrar su relación con la sociedad es una de las tareas de la Sociocrítica.

Para estudiar el tema que nos atañe, ~~la~~ tierra como manifestación del arraigo”, partimos de la consideración de ~~la~~ tierra” como forma simbólica dentro de la poesía de posguerra, donde aparece el tema con mucha recurrencia. Aprovechamos, pues, la visión expuesta por John B. Thompson sobre la naturaleza de las formas simbólicas y la importancia de la hermenéutica como medio de interpretarlas. Podemos considerar la tierra en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas como forma simbólica que expresa el fenómeno social y literario del arraigo en la España de posguerra, si empleamos el término de Dámaso Alonso (1969), desarrollado después por Vicente Aleixandre y otros críticos. La hermenéutica dialógica expuesta por Mauricio Beuchot con sus posturas intencional y estructural coincide hasta cierta medida con lo planteado por Thompson sobre el análisis hermenéutico de las formas simbólicas.

Efectivamente, lo simbólico en toda la poesía de nuestro poeta antequerano desempeña un papel esencial. Werner Hofmann se refiere en *Los fundamentos del arte moderno* al poder propio de los contenidos formales que conducen por su papel a algunas interpretaciones y contenidos no figurativos. Según él, en todo exterior se oculta un interior y cualquier contenido objetivo o formal está cargado de significado.⁶⁸⁵ De hecho, se ha tratado con frecuencia de las formas simbólicas y de sus connotaciones profundas más allá de su apariencia exterior. Según Pierre Bourdieu, la tradición neokantiana (Humboldt-Cassirer-Sapir-Whorf) concibe las diferentes formas simbólicas (mito- lenguaje- arte y ciencia) como instrumentos del saber y representaciones del mundo de los objetos. En la misma tradición, Panofsky relaciona estas formas con la historia, ~~históricas~~ formas”, sin plantear los aspectos sociales de estas.⁶⁸⁶ Durkheim, que se incluye dentro de la tradición kantiana, establece los cimientos de la sociología de formas simbólicas otorgándoles un sentido social. Para él, los símbolos son

⁶⁸⁴ Claude Duchet, *Sociocritique*, París, Nathan 1979, p. 3. *Apud.* Antonio Sánchez Trigueros (Dir.), p. 142.

⁶⁸⁵ Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno: Una introducción a sus formas simbólicas*, Barcelona, Península, 1992, p. 374.

⁶⁸⁶ Pierre Bourdieu, *Language and symbolic power*, Cambridge: Plity Press, 1992, p. 164.

instrumentos de conocimiento y de comunicación, es decir, de ~~integración~~ "integración social" porque nos permiten tratar, con consenso, sobre el sentido del mundo social.⁶⁸⁷

Los planteamientos e ideas posteriores de John B. Thompson respecto a las formas simbólicas hacen hincapié en las dimensiones sociales de las mismas. El profesor, explicando las características de la comunicación de la masa, se refiere a unas ~~construcciones~~ "construcciones significativas que requieren una interpretación; son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas".⁶⁸⁸ De hecho, las expresiones lingüísticas, gestos, acciones, obras de arte, etc., son rasgos distintivos de la vida social. Thompson presta especial atención al análisis de la naturaleza de estas formas y a la contextualización social de la recepción, transmisión y producción como medio de entenderlas. Es una contextualización que pone de relieve su dimensión espacial y temporal durante todo el proceso de comunicación.⁶⁸⁹ La explicación, de este modo, es un instrumento imprescindible para llegar al entendimiento de tales formas, una tarea que la hermenéutica puede llevar a cabo. Este marco teórico ~~pone~~ "pone de relieve el hecho de que el objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación".⁶⁹⁰ Se trata de una explicación global que no relega el papel del sujeto en este proceso:

El mundo sociohistórico no es sólo un campo-objeto que esté allí para ser observado; también es un campo-sujeto constituido, en parte, de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de sí mismos y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos.⁶⁹¹

Por tanto, la interpretación de las acciones y expresiones depende en gran medida de los sujetos que con sus conductas, juicios y explicaciones pueden contribuir a la comprensión de algunas realidades sociales. Este planteamiento tiene mucho que ver con la hermenéutica que se encuadra en las teorías de recepción literaria y cuyas columnas vertebrales son el conocimiento, la interpretación y la reproducción:

⁶⁸⁷ *loc. cit.*

⁶⁸⁸ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de comunicación de masas*, Gilda FantinatiCaviedes (trad.), México, Universidad Autónoma Metropolitana. ² 2002, p. 398.

⁶⁸⁹ Thompson, *loc. cit.*, pp. 217-219.

⁶⁹⁰ Thompson, *loc. cit.*, p. 396.

⁶⁹¹ Thompson, *loc. cit.*, 399.

La teoría de la recepción [...] entiende la obra escrita como un medio de comunicación. Como todo medio de esta naturaleza, tiene la cualidad de poner en contacto a dos elementos no relacionados previamente entre sí; por un lado, el factor emisor de quien parten los signos dotados de contenido significativo y, de otro, el factor receptor que los recibe, comprende y, dado el caso interpreta.⁶⁹²

Ahora bien, el destinatario que explica y critica es un eslabón necesario para la recepción. Según Thompson, la hermenéutica enfatiza el papel del sujeto como un ente que comprende y reflexiona:

la hermenéutica nos recuerda que el campo-objeto de la investigación social es al mismo tiempo un campo-sujeto, también nos recuerda que los sujetos que constituyen el campo sujeto-objeto son, como los propios analistas sociales, sujetos capaces de comprender, reflexionar y actuar a partir de esta comprensión y reflexión.⁶⁹³

Al llegar a este punto, se advierte la importancia de la interpretación de las formas simbólicas en sí, sean suceso, alguna expresión, obra literaria, gesto, etc., considerando la explicación del contexto en que aparecen como un medio para su comprensión.

Ciertamente, el trabajo que estamos realizando no deja de considerar los comentarios del poeta sobre su obra y presta una especial atención al ambiente determinado en que apareció.

Por ello, la postura hermenéutica que adoptamos es intencional; se refiere al propósito que tiene nuestro poeta al momento de transmitir la forma simbólica (expresión de la tierra), y, a la vez, estructural, que concibe el fenómeno social del arraigo dentro de su contexto espacial-temporal considerándolo como motivo de la aparición del tema de la tierra.

En esta parte no dejaremos de referirnos a su obra maestra *Las cosas del campo* y a este respecto señalamos que el “clima espiritual” de esta obra no se aleja mucho de su poesía. El poema en prosa es un género literario de gran importancia. Guillermo Díaz-Plaja denomina “poema en prosa” a toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema, sin utilizar los procedimientos privativos del verso.⁶⁹⁴ En su libro *El poema en prosa en España*, el antólogo seleccionó seis

⁶⁹² Acosta Gómez, *El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989, p. 18.

⁶⁹³ Thompson, *op. cit.*, p. 400.

⁶⁹⁴ Guillermo Díaz-Plaja, “Definición y ámbito del poema en prosa”, *El poema en prosa en España, estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gil, 1956, p. 3.

partes de *Las cosas del campo*, y que son “Las yerbas ignoradas”, “Las puertas del campo”, “Finales de enero”, “Los trigos”, “Las lilas” y “Tierra eterna”.⁶⁹⁵

Así pues, el poema y el poema en prosa tienen en común el efecto espiritual y la unidad estética; Fernando Ortiz ve que en la obra de Muñoz Rojas no hay frontera entre prosa y poesía, porque toda está realizada con intención y resultados poéticos, como lo son algunos fragmentos de Azorín o algunas leyendas de Bécquer.⁶⁹⁶ Es verdad que como recalca García Berrio, ni la rima ni la medida son los únicos requisitos de la poeticidad, pues esta puede venir dada por otros elementos, como la elección del tema, el enfoque, las imágenes, la estructura, el lirismo, etc.⁶⁹⁷ Ciertamente, en *Las cosas del campo* aunque faltan la rima y la medida, su poeticidad reside en su elegancia, el reflejo de la vida interior del antequerano, la fuerza expresiva y la sentimentalidad. Por eso Antonio Fernández Spencer justifica su acercamiento al poema señalando:

Prosa elevada a la categoría de poema. Es decir, a categoría de vida esencial, irrepetible. Vitalidad de la palabra brotada del corazón y de eternidad anhelada. ¡Rumor y temblor de la palabra! De la palabra ancha: con campos, con frutales, con aromas y pasiones de fuentes, y cantos de trillas y amarillos de pegujales. Y, ante todo, con corazón pleno de humanidad, con soterrano palpar de carne de hombre puesto en sazón por años y

Julio Luis Hernández Mirón en su artículo “*Las cosas del campo* de José Antonio Muñoz Rojas” plantea el tema de la adscripción de esta obra en el género de poema en prosa. Basándose en los estudios realizados por Peter Johnson, Jesse Fernández, y por Ernesto Mejía Sánchez, Mirón considera *Las cosas del campo* como poema en prosa. La crítica ha oscilado en la clasificación de la obra entre el poema en prosa y prosa poética. Dámaso Alonso, José Luis Cano (“*Las cosas del campo*. De Machado a Boussoño: notas sobre poesía española contemporánea”, Madrid, *Ínsula*, 1955, 183-85.), (Antonio Fernández Spencer “La poesía del campo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 39, 1953, p.372), Fernando Ortiz (“José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, *La estirpe de Bécquer*, p. 123), Antonio Carvajal ([Ensayo introductorio]. *Consolaciones del campo*. p.6), José Julio Cabanillas (“No puede haber literatura sin soledad”. *Nuestro Tiempo*, 646, 2008, p. 43), o Francisco Díaz de Castro (“José Antonio Muñoz Rojas: *Las sombras*”. *El Cultural* (suplemento de *El Mundo*) 15 noviembre 2007, p. 21) defienden su adscripción al poema en verso. Mientras que Emilia Velasco lo define como “prosa, siempre poética” (*op.cit.*, p. 10); Antonio Gómez Yebra habla de “prosas poéticas”, con obras de calado distinto: *Historias de familia* o *Dejado ir*; y Rafael Ballesteros y Noguera en “Introducción” a *José Antonio Muñoz Rojas. Textos poéticos (1929-2005)*, dentro de la antología poética recogen textos de *Las cosas del campo* y luego los califican de prosa poética y no libros de poemas. Julio Luis Hernández critica la opinión de León Felipe que ve de esta obra una colección de prosa con apariencia de poemas (*Antología del poema en prosa español*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p.21).

⁶⁹⁵ Guillermo Díaz-Plaja, pp. 338-341.

⁶⁹⁶ “José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y en prosa”, *Málaga hoy*, p.14.

⁶⁹⁷ García Berrio, *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1994, p.131. Citado por Juan Luis Hernández Mirón, “*Las cosas del campo* de José Antonio Muñoz Rojas”, p.450.

maravillosos vientos y soles que se repiten día a día, hora a hora, muerte a muerte, entre ocre de tierra levantados por el arado.⁶⁹⁸

Por ejemplo, *Las sombras*, sobre todo por su tema –donde hablan las voces de quienes ya no están entre nosotros- es de difícil clasificación. Por otra parte, Fernando Lázaro Carreter ve que la prosa de Muñoz Rojas deriva de los tres grandes creadores de la prosa de arte moderno y que son Azorín, Valle Inclán y Ortega y Gasset. Azorín domó el idioma literario, y los dos últimos le enseñaron las audacias precisas para que la prosa pudiera ascender adonde sólo el verso podía.⁶⁹⁹

3.2.LA TIERRA EN LA OBRA DE MUÑOZ ROJAS

3.2.1 El campo y Antequera

El regreso a las raíces y el amor de la tierra nativa es un sentimiento que tenían muchos poetas. Mencionamos como ejemplo a Salvador Rueda, malagueño también que cantó a su patria, contempló su belleza, y cuando llegó a sus 62 años, ya solo en Madrid, se sentía desilusionado. Este poeta no sintió la paz hasta la vuelta a su Málaga, su tierra.⁷⁰⁰

Yo siempre te adoré, Madre inspirada;
te canté y te ensalcé mi vida entera;
fuiste mi fe, mi pluma, mi bandera,
mi pasión y mi espíritu y mi espada.
Contigo todo, sin tu aliento nada;
tú has cifrado mi gloria verdadera,
y tan astilla yo de tu madera
que, al darme vida, te dejé rasgada.

⁶⁹⁸ Antonio Fernández Spencer, *op.cit.*, p.372.

⁶⁹⁹ Fernando Lázaro Carreter, —Años y maestros, José Antonio Muñoz Rojas”, *ABC literario*, 31 diciembre 1992, p.7.

⁷⁰⁰ A este respecto véase Cristóbal Cuevas, —Introducción a Salvador Rueda”, en *Canciones y poemas, Antología concordada de su obra poética*, Madrid, C.E.U.R.A., 1986, p. LIV. Antonio A. Gómez Yebra, —Salvador Rueda, el hombre y el poeta”, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2013, URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-rueda---el-hombre-y-el-poeta>.

En el caso de nuestro antequerano, desde 1939 hasta 1951 residía alternativamente en Málaga y Antequera, entre la ciudad y el campo; pero como señalamos antes, Alfonso Canales, el gran amigo de aquella época, afirma que cuando Muñoz Rojas sentía la necesidad de estar a solas, marchaba a Antequera.⁷⁰¹

Como Ruy Díaz, el protagonista de su novela histórica *El Comendador*,⁷⁰² Muñoz Rojas se apega a lo máximo en su tierra natal;⁷⁰³ el antequerano, como hemos referido, descende de esta síntesis de la vieja nobleza provinciana y la burguesía campesina.

Entendemos por la palabra “tierra” el campo o el labrantío antequerano. También es la “patria” o el lugar donde el hombre nace, el suelo de los padres, abuelos donde los hijos crecen, un lugar del corazón.⁷⁰⁴ En referencia a esos lugares del corazón –las patrias verdaderas– el poeta aconseja en su *Oscuridad adentro*: “Habrá, pues, que dejarse de historias que se venden, / de máscaras que se compran, / de patrias no del corazón”.⁷⁰⁵

El arraigo y tener raíces para Muñoz Rojas significa pertenecer a un lugar donde viven también los suyos, por eso enumera en los versos siguientes, que se acercan con

⁷⁰¹ Alfonso Canales, “Del Conde de la Camorra”, en el *Maestro*, p. 4. Citado por Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesía...*, p. 36.

⁷⁰² Muñoz Rojas, *El Comendador*, Pre-textos, 2006.

⁷⁰³ Ver José Antonio Santano, “El Comendador: José Antonio Muñoz Rojas (2007)”, en *Veinte años de literatura en Andalucía*, Francisco Morales Lomas, Manuel Gahete Jurado (ed.), Barcelona, Carena, 2014, pp. 85-88. Además, la información siguiente sobre este personaje nos aclara el gran arraigo y amor que sentía hacia su ciudad: Antequera. Fernando Ortiz apunta: Muñoz Rojas es descendiente del comendador y vivió sobre el mismo suelo y bajo el mismo cielo, en Antequera, donde tuvo solar este personaje del Renacimiento. Se produce una intensa empatía del novelista con el personaje novelado. El personaje referido es —lpe Ruy Díaz de Narváez y Rojas, comendador de Castilleja de la Cuesta, de la Orden de Santiago, del Consejo del emperador Carlos V, fiel ejecutor de la ciudad de Antequera, capitán de Su Majestad, que luchó heroicamente, al servicio de su rey, desde la conquista de Mazalquivir a la de Túnez, pasando por Trípoli, Navarra, las Comunidades, Fuenterrabía y Pavía. Cuando lo llamó Carlos V a Túnez tenía ya más de ochenta años y, aunque veía su fin cercano, acudió ante la suasoria llamada de su señor. Los huesos de tantos familiares suyos (entre ellos, dos hijos) yacían insepultos en los arenales africanos que él, hombre de fronteras y muchos años cansado de guerrear, hizo constar en acta sus últimas voluntades antes de salir por postrera vez al campo de batalla. Al escribano Álvaro de Oviedo le dictó sus disposiciones: —Audamosa lo eterno, que es la fama vividora” dijo. —Si la voluntad de Dios Nuestro Señor fuere de me llevar de la presente vida en la jornada, donde quiera que falleciere mi cuerpo sea trasladado a la ciudad de Antequera». Enterramiento y fundación dejó concertadas con Santo Tomás de Villanueva. En la iglesia de San Agustín hubo 17 banderas que proclamaban sus glorias en el arco toral. Eso oía a sus familiares el niño José Antonio cuando iba con ellos al templo. Ya no había banderas, ni siquiera inscripción ni lápida en el suelo, pues fue recubierto de cemento en una restauración. Nuevo discurso de las armas y de las letras que aprendería José Antonio desde su infancia”. —José Antonio Muñoz Rojas: poeta en verso y prosa”, *op. cit.*, pp. 86- 87.

⁷⁰⁴ Muñoz Rojas canta también a su amada: “Mi raíz tú la tienes. / Tierra de donde vienes, / allí tengo mis bienes”. —Presencia tuya”, *Canciones*, p. 86.

⁷⁰⁵ *Oscuridad adentro*, p. 325.

su estilo narrativo a la prosa, los pilares de su sentimiento del arraigo: ~~“tengo la suerte de tener labranza y amigos,~~⁷⁰⁶ / brazos abiertos, es decir, familia,/ suelo de los míos, es decir, pasado”.⁷⁰⁷ En este sentido del término, Antequera es la patria de nuestro poeta, su origen. Por eso, el nombre de nuestro antequerano está siempre unido al de su ciudad natal.⁷⁰⁸ Como advertimos, el poeta menciona la palabra ~~“labranza”~~ para subrayar la importancia que ocupa esta hacienda de campo en el reforzamiento de su sentimiento de arraigo. Él conoce perfectamente el campo de Antequera, como ya señalara el poeta de Velintonia: ~~“Conoció las faenas del campo, no en balde era familia de labradores acomodados [...] Vivió sobre la tierra trabajada, vio el paso de las estaciones: los pastos, las siembras, las vendimias, los pedriscos, los vientos y la rotación de las prosperidades y de las sequías”~~.⁷⁰⁹ Julio Luis Hernández Mirón comenta que estas líneas ~~“contienen las claves y el sustrato biográfico que explican la actividad poética de José Antonio Muñoz Rojas, centrada en la Naturaleza, especialmente en su manifestación telúrica intervenida, y a veces no, por la mano del hombre: el campo... y sus cosas”~~.⁷¹⁰ Además, añadimos que Aleixandre en una carta al antequerano, en 1943, se refiere a las dos fuentes esenciales de la cultura de este y que son el campo y los libros: ~~“Desde tu retiro campero, donde eres en parte ese fino hidalgo andaluz de la doble cultura –la de la tierra y la de los libros– te haces oír de vez en cuando por estas gentes de tertulias y asfalto con las que en el fondo tiene uno tan poco que ver”~~.⁷¹¹ El campo, entonces, forma parte de la cultura de nuestro poeta, es un tema constante de su obra literaria.

La ciudad del poeta está tan unida a las campiñas: ~~“Antequera ha tomado como seña de identidad sus ricos campos, con su verde y espléndida vega, sus pozos y sus cultivos”~~.⁷¹² Muñoz Rojas concede una gran importancia al hecho de nacer en esa zona de provincia, por eso, en *Antequera, norte de mi pluma* pone de relieve esa relación entre su residencia y pertenencia a ese lugar y el arraigo: ~~“Andar sus calles o asomarse a~~

⁷⁰⁶ Sobre el tema de amigos se puede afirmar que los vínculos amistosos es elemento esencial de su arraigo, o al menos, a tener un centro o eje. Ya hemos explicado en otro sitio que Muñoz Rojas contaba con muchas amistades a lo largo de su vida. Basta con leer en este respecto su libro *Amigos y maestros*.

⁷⁰⁷ *Oscuridad adentro*, p. 325.

⁷⁰⁸ Así lo afirma Ricardo Millán, alcalde de Antequera en una entrevista para *Málaga hoy*, número citado, p. 10.

⁷⁰⁹ Vicente Aleixandre, ~~“José Antonio Muñoz Rojas, un señor andaluz”~~, p. 336.

⁷¹⁰ Juan Luis Hernández Mirón, *“Las cosas del campo...”*, p. 447.

⁷¹¹ Irma Emiliozzi (ed.), ~~“Madrid 2 de diciembre 43”~~, en *Cartas de Vicente Aleixandre a José Antonio Muñoz Rojas (1937-1984)*, transcripción y colaboración de María del Carmen Martínez Pereira, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 202.

⁷¹² Juan Benítez Sánchez, *op. cit.*, p. 430.

su vega es encontrarme a mí mismo”.⁷¹³ Sobre este encuentro del poeta —consigo mismo” Francisco López Estrada comenta que el contenido del libro citado es: —un encuentro del escritor —no olvidamos que es poeta— consigo mismo, un testimonio de su vida por las calles y por el campo, reencuentro con los amigos de su tiempo, cartas que son fragmentos ocasionales que tuvieron una plenitud vivida”.⁷¹⁴ Efectivamente, el encuentro con el propio existir es una forma de enraizarse, tal vez la más fundamental, que se refuerza más por las relaciones humanas.

El espacio no se limita a contornos geográficos, es como un ser vivo que deja su huella sobre los habitantes. Lo mismo se aplica a la Casería del Conde que significa mucho para Muñoz Rojas, es el lugar del contacto activo con la naturaleza. Francisco Ruiz Noguera se refiere a un paralelismo entre la finca antequerana donde nuestro poeta pasó una buena parte de su vida y la finca —la Flecha”,⁷¹⁵ que poseían los agustinos en Salamanca y donde Fray Luis disfrutaba en las orillas del Tormes.⁷¹⁶ Cristóbal Cuevas observa la misma analogía al señalar: —Allí [en la Casería] encuentra el poeta —soluz y su ocio, su soledad y su hermosura, siendo la Casería —entrañable vivienda de su alma y de su cuerpo. En ella, como Horacio en la Sabina, Fray Luis en La Flecha o Medrano en Mirarbueno, ve hecha realidad la aspiración de Fray Luis: —Despiértanme las aves/ con su cantar sabroso, no aprendido ...”.⁷¹⁷

Un lugar del corazón de nuestro antequerano que se relaciona directamente con su sentimiento del arraigo, sembrado desde la infancia, es Alhajuela, la finca en donde pasó sus años de infancia, e incluso sus años madrileños posteriores eran con —escapadas veraniegas y pascuales a Antequera”.⁷¹⁸

⁷¹³ Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi pluma*, p. 25.

⁷¹⁴ Francisco López Estrada, —José Antonio Muñoz Rojas y el norte de su pluma”, *Revista de estudios antequeranos*, Biblioteca antequerana, Vol. 10, 1997, p. 424.

⁷¹⁵ —Acosta de una legua larga de la ciudad de Salamanca, junto al viejo camino real de Madrid, y a orillas del claro Tormes, se encuentra el deleitoso paraje de La Flecha, cuyo sosiego cantó el maestro fray Luis de León”. Unamuno, —La flecha” en *Paisajes, Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, VI, p. 3.

⁷¹⁶ Francisco Ruiz Noguera, —Reencuentros con el poeta”, *El Mundo de Málaga*, viernes 9 de octubre de 2009.

⁷¹⁷ Cristóbal Cuevas, —Ensayo introductorio” de *Poesía...*, p. 37.

⁷¹⁸ Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, p. 119.

3.2.2. La tierra en los ojos del poeta

José Antonio Muñoz Rojas mantiene una relación especial con la tierra, la ama, la contempla y se siente alegre paseando por ella. La mejor definición que el poeta dio a la tierra está en *Al dulce son de Dios* (1936-1945) al declarar:

Y si digo —~~T~~ierra”, pienso lo que piensas,
lo que todos sentimos, compañía
y morada donde el amor tuvo nombre,
lugar que nunca rehusó asilo
a miembros humanos por cansados que fueran.⁷¹⁹

Es, pues, la amiga, el asilo y el abrazo que alivia los cansados miembros. Ana Calvo Revilla observa una analogía entre Fray Luis de León y Muñoz Rojas respecto al amor a la tierra: —Sentir desde la empatía con la tierra, desde la vibración y el temblor al experimentarla son nociones que trazan concomitancias de fondo entre el conquense y el antequerano”,⁷²⁰ ya en *Ensayos anglo andaluces* el antequerano demuestra esa compasión al tratar sobre su Andalucía.⁷²¹

El campo para él es una fuente de esperanza, y sus cosas son los manantiales de la vida. En una entrevista dice: —este tiempo con la coincidencia de los nardos, los caracoles, las azucenas, es una cosa como para vivir y no morir. Aferrarse a la vida. Quitarle toda la escoria”.⁷²² Más de medio de siglo después de la guerra, en *Entre otros olvidos* (2001), el poeta sigue sintiendo el gusto de andar sobre la tierra arada; la reiteración del verbo —andar” expresa la frecuencia con que se realiza y prolonga este acto, pero ahora lo expresa con un tono existencialista: —Por qué me gustará tanto andar la tierra/ arada, sentir la tierra tanto./Andar, andar, aunque sea torpe-/mente, [...]”.⁷²³ En cierta medida se puede afirmar que nuestro poeta es un caminante a quien le gusta andar por la tierra y contemplar sus cosas. Es como Antonio Machado: —He andado muchos caminos,/ he abierto muchas veredas;/ he navegado en cien mares,/ y atracado en cien

⁷¹⁹ *Al dulce son de Dios*, OC., p. 103.

⁷²⁰ Ana Calvo Revilla, —*Claves interpretativas de la narrativa de José Antonio Muñoz Rojas: paisaje y tiempo en Las cosas del campo*”, dentro de AAVV., *La novela española contemporánea*, María Dolores de Asís Garrote y Ana Calvo Revilla, M., Universidad San Pablo CEU, 2005, p. 74. Citado por José María Balcels, *op.cit.*, p. 146.

⁷²¹ Ver —*La dulce y agria Andalucía*”, pp.201-216.

⁷²² Álvaro García, —*Entrevista...*”, p. 8.

⁷²³ —*Homenaje*”, en *Entre otros olvidos*, p. 362.

riberas”. Pero es de advertir, como comenta Margot Arce de Vázquez, que la palabra “camino” de Machado lleva muchas connotaciones, entre ellas, las veredas de los paisajes, y las cosas que se cruzan en la ruta.⁷²⁴

El autor de *Las cosas del campo* entiende el concepto de la tierra de una forma parecida a la de Federico García Lorca, que amaba la totalidad del campo, con los animales, los campesinos y sus trabajos. El granadino, en una entrevista, confiesa:

Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida [...] Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles [...] Ese mi primer asombro artístico está unido a la tierra [...] Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario.⁷²⁵

Esta identificación de las emociones del poeta del 27 con la tierra, su presencia constante junto al campo en sus recuerdos; sentir todo lo que pertenece a la campiña como los bichos, animales y campesinos, tiene mucho que ver con el espíritu sencillo de Muñoz Rojas. Y de ahí la observación de Dámaso Alonso: “...el alma que allí canta, que allí en el misterio de la creación poética se cela y a la par se descubre, no es el alma del poeta: es el alma de su Andalucía, es el alma de su España”.⁷²⁶

Lorca confesó directamente su amor a la tierra: “amo la tierra”, Muñoz Rojas también lo hace: “¡Qué hermoso nacer y darse al gran amor de la tierra,/ y ofrecerle materia y lugar de expresarse;/ qué hermoso escucharlo cuando el sol se nos pierde”.⁷²⁷ Ha acertado Cristóbal Cuevas al afirmar que al labrantío “lo ama apasionadamente, se le mete por los sentidos, se le agiganta como universo propio. Sus poemas son, pues, por una parte, declaración de amor a la tierra”.⁷²⁸ Por eso, en muchos versos advertimos que el paisaje deja de ser un telón de fondo o escenario para el desarrollo de las pasiones humanas, y pasa a ser un centro de interés en sí. Antonio Machado, cuya influencia

⁷²⁴ Margot Arce de Vázquez, “Sobre el viajero de Antonio Machado”, en *Margot Arce de Vázquez, Obras Completas*, Matilde Albert Robatto, Edith Faría Cancel (eds.), La universidad de Puerto Rico, 2001, V. 4, p. 683.

⁷²⁵ Federico García Lorca, Allen Josephs y Juan Caballero (edición), *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 63.

⁷²⁶ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 264.

⁷²⁷ En *Al dulce son de Dios*, p. 103.

⁷²⁸ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesías...*, p. 91.

sobre nuestro poeta es indudable, habla en *Campos de Castilla* de las encinas, dándoles un especial tratamiento. Muñoz Rojas hace lo mismo con las cosas de su campo como los jaramagos y las gayombas, las zanjas y las lindes, las lomas y los cerros, los alberos y los cudriales, los polvillares, la flor de abril y la aceituna de agosto, haciéndolos el sustrato de muchos de sus versos.⁷²⁹

Y los nazarenos
y los zapaticos del Niño Dios,
con el airecillo
no bailan a un son.

Y el mirlo tan negro
al rayar el día,
solo en el albero.⁷³⁰

Cabe señalar que la tierra sigue siendo la pasión del poeta hasta sus últimos días, pero en obras como *Oscuridad adentro* no todo está hermoso, como observa Carlos Peinado Eliott al puntualizar que “~~al~~ instante de plenitud sigue pronto la carencia”.⁷³¹ El crítico pone en paralelo la postura afirmativa (catafática) y optimista del antequerano en *Abril del alma*, y el predominio de las interrogaciones y la vía negativa (apofática) en *Oscuridad adentro*, basándose en el tratamiento de Dios, que viene con frecuencia relacionado con la Naturaleza.⁷³² La angustia y melancolía del poeta en esta obra influye sobre su visión de la Naturaleza como en los versos siguientes de *Objetos perdidos*:

[...] De todo nos priva nuestra
desesperación de ciegos, hasta de ese olor
del jazmín vespertino, de la escapada de puntillas
de la tarde, de aquellos que tú bien sabes
su nombre, porque tú eres su invención,
tú le pusiste nombre, amor,
y aquí ando las veinticuatro horas del morir cada día

⁷²⁹ Julio Luis Hernández Mirón, “*Las cosas del campo...*”, p. 455.

⁷³⁰ Muñoz Rojas, “*Coplas de la Casería*”, en *Cancionero de la Casería*, p. 192.

⁷³¹ Carlos Peinado Eliott, *op. cit.*, p. 246.

⁷³² *loc. cit.*, pp. 246- 247.

sin ver, hasta donde lleguen los hastas,
hasta que un toque en el hombro y una voz diga:
—No busques más lo que tienes delante”⁷³³

El olor del jazmín, tan querido y preferido, pierde su dulzura. También, el hastío palpita en su visión de la Naturaleza en algunos momentos de *Oscuridad adentro*; el poeta expresa en —“Tranquilo descansaría”:

[...] descansa el campo
año tras año, los mismos y distintos;
al misterioso rodar nos llama
la naturaleza. Los mismos y distintos
adelfares, llenando de colores
los lechos agostados. Todo llama
y espera. A esto nos han hecho.
Y la llamada persiste. Se nos pierde
tras la esquina la sombra. La figura,
la misma, el mismo acezar. [...]
Alguien nos toca en el hombro. Alguien
dentro murmura, alguien presente
nos dice algo al oído. Ya nadie espera.
El relente y las estrellas
invitan a dejar sola la noche.”⁷³⁴

En el catálogo mínimo que hizo el antequerano para enumerar lo que le gusta, expresa también lo que le aburre. En todo caso, se advierte que la tierra ocupa un lugar muy destacado. El poeta conoce el nombre exacto de los diferentes tipos de ella. Francisco Ruiz Noguera menciona, en relación con los versos siguientes de —“Dios de lo alto”, que en estos el antequerano —“establece los límites de sus cordialidades”:⁷³⁵

Hay cosas que me aburren:
los espárragos y las fábricas,
las reuniones y la política,

⁷³³ —“XXIII”, en *Objetos perdidos*, p. 352.

⁷³⁴ *Oscuridad adentro*, pp. 299- 300.

⁷³⁵ Francisco Ruiz Noguera, —“El oficio de contemplar...””, p. 289.

aquello donde el hombre aparece y no se le encuentra.
 Me enternecen la libertad y la tierra recién arada,
 la ahijada y la tierra,
 la sementera⁷³⁶ y la tierra,
 la sazón y la tierra,
 cada cosa en su sazón y en su sitio.⁷³⁷

Esto recuerda *Canto de sazón* de Juan Valencia.⁷³⁸ Esta “sazón” es sazón de todo, como comenta María Victoria Atencia: “José, el nuestro, sabía de sazones, de la sazón de todo...Y de la sazón del tiempo y de su granazón”.⁷³⁹ Así pues, el antequerano explica que “Cada árbol tiene su sazón y su manera de madurar: los hay tímidos, los hay airoso, los hay torpes, como los animales y las personas; pero siempre en una relación dichosa con su forma y su tronco”.⁷⁴⁰ En *Dejado ir* hallamos en la contemplación del antequerano sobre el campo, durante la descripción de sus estancias en la Casería, algunos pasajes que reflejan con hermosura⁷⁴¹ el estado de sazón y armonía de todo lo que le rodea:

Y el aire quieto sobre todo, el cielo rodeándolo, cortado por la sierra al fondo, en una redondez total, con un sentido misterioso, como si efectivamente los olivos supieran la razón de su diligencia alcor arriba, y las cebedas crecientes la suya, y el lirio y el narciso primero y la bandada de alondras temprana que se alzaba y dejaba que los rayos del sol se quebraran en sus alas y luego se revolvían en un retorno de gozo a abatirse sobre el sembrado.⁷⁴²

Nos hemos referido a la tierra y los elementos telúricos como morada y asilo, como fuente de esperanza, y ahora los tratamos como la razón esencial de la alegría del poeta. Para Muñoz Rojas, la tierra es sinónimo del júbilo y hermosura, tal como queda

⁷³⁶ Sementera es siembra para la cosecha. Temporada en que se hace. Tierra sembrada. (OC., p. 404).

⁷³⁷ “Dios de lo alto”, en *Oscuridad adentro*, p.325

⁷³⁸ Juan Valencia, *Canto de sazón*, Jerez de la Fraudera, col. Arenal, 1984, especialmente el poema IV donde dice: “Vencido el tierno te borrará el cielo/ sazón ya de su canto en que se escuche/ la pasión sin frontera de la tierra,” donde se encuentran ecos de Vicente Aleixandre (*Pasión de la tierra*).

⁷³⁹ María Victoria Atencia, “Sabía algo de la tierra y sus gentes”, *El ciervo*, año LVIII, diciembre 2009, N° 705, p. 37.

⁷⁴⁰ “Sazón de todo” en *Las cosas del campo*, p. 21.

⁷⁴¹ Creemos que la calidad literaria, profundidad y fuerza expresiva de los textos de *Dejado ir* donde el poeta trata su estancia en Antequerá es comparable a los poemas en prosa de *Las cosas del campo*.

⁷⁴² Muñoz Rojas, “Día 21 de enero 1974. Casería”, en *Dejado ir*, p. 61.

plasmado en su “Geórgica”: “Y luego, siempre a caballo sobre la alegría, /sobre la ternura, sobre la tierra, sobre todo lo hermoso que tiembla -labio, canción—”.⁷⁴³

Los arroyos, las aves, la tierra de los surcos, provocan un gozo desbordante en el espíritu del poeta que expresa su encanto a la hora de salir montado en su caballo y corriendo por los barbechos. Una escena como esta, lo hace cantar en “Geórgica” de 1950:

Sali con el caballo a los barbechos,
alegre, con el corazón henchido, y cantaba.
Cantaba sobre la tierra como un jardín.
Iba mi corazón como un caballo,
paseado dulcemente por la hermosura.
Y tenía gana de cantar, de saltar
alegría adelante, los arroyos,
de tenderme al galope de los caballos,
de los becerros lucientes y de las nubes,
y me encaramaba a la alegría como a un caballo⁷⁴⁴

El antequerano se identifica con las cosas de su campo, la alegría de su corazón, su canto, encuentran la mejor expresión en el mundo exterior. Es de destacar que el poeta relaciona el labrantío con el cabalgar; por eso, él confiesa: “echo de menos, de unos años acá, el montar a caballo, esta relación telúrica con el caballo, que da la altura ideal para mirar el campo y que es el mejor intérprete de la tierra”.⁷⁴⁵ El equino, tan relacionado con la tierra y el campo, salpica sus versos. En *Rayo sin llama* (1993) nos presenta la escena siguiente que aúna animal y campo:

Rayo el ojo y el ollar fuego,
fuego ollar el campo entero,
galopando,
el campo tan tendido,
se alza, vibra, se encarama,
entregada la cañada al galope,
galope el campo entero

⁷⁴³ “Geórgica”, en *Cancionero de la Casería*, p. 204.

⁷⁴⁴ *loc. cit.*, p. 203.

⁷⁴⁵ Álvaro García, “Entrevista José Antonio Muñoz Rojas”, p. 81.

la cola viento y el relincho al viento”.⁷⁴⁶

Tal relación la menciona también en “Geórgica”: “¡Oh monte lleno, alegría! Desbordado/ caballo a galope, hermosura adelante/ por los surcos tiernos con la lluvia, entre olivos!”.⁷⁴⁷ La escena en este poema de los surcos mojados por la lluvia se repite⁷⁴⁸ al referirse a la tarde mojada y al campo húmedo produciendo así una hermosura que lo deja en el gozo.⁷⁴⁹

3.2.2.1. Elementos telúricos contemplados por el antequerano

3.2.2.1.1. El agua

En la introducción de *Guadalhorce, chorro de luz*, nuestro poeta describe el Guadalhorce, sus épocas de aparición y de ausencia: “Cuando la sed aprieta por los agostos, casi deja de nacer y hay que buscarlo, para luego resucitar y seguir y acabar, en lo que todos acaban, acabamos. Todo al cabo de muchas vacilaciones, digo andar, que un río, es irse así deslizándose, como Dios le da a entender”.⁷⁵⁰ Veamos esta coplilla de Muñoz Rojas en la cual menciona el Genil que baja de la sierra acompañado de agua donde aparece el Guadalquivir que lo invita a desembocar en Sevilla:

¡Ay, cómo baja
el Genil de la sierra
de nieve y agua!
Y en la campiña
Guadalquivir le dice:
Vente a Sevilla
y al mar. ¡Oh, muerte,
Córdoba mía,

⁷⁴⁶ *Rayo sin llama*, p. 334.

⁷⁴⁷ “Geórgica” en *Cancionero de la Casería*, p.203.

⁷⁴⁸ *loc. cit.*

⁷⁴⁹ En este contexto resaltamos la observación de Antonio Carvajal sobre la imagen equina plasmada por José Antonio Muñoz Rojas en *Rayo sin llama*. Pues, este animal se presenta como ser dócil y sumiso: —se llamaba con nombres de éxtasis,/ se llamaba y venía a la mano/ y se quedaba./ Se llamaba y venía a la mano/ y se quedaba”. Comenta Carvajal que el ardiente jinete que salta, con Francisco de Aldana en sus lomos, sobre campos zanjados de muerte, es aquí dócil rayo sin llama, que acude a la llamada y se queda en la caricia. Y siempre la mano del hombre sobre el animal estremecido: “~~un~~cido al hombre siempre, / arma y escudo,/ fortaleza y transporte,/ carne y vestido [...]” Antonio Carvajal (pról.), *Rescaldos*, pp. 12-13.

⁷⁵⁰ Ramón León, Muñoz Rojas (textos), *Guadalhorce, Chorro de Luz*, p. 10.

morir sin verte!⁷⁵¹

Dos nombres de ríos y dos ciudades andaluzas prueban la afición del poeta por lo andaluz. El Guadalquivir aparece también en *Romancero gitano* de García Lorca (1985) corriendo entre naranjos y olivos:

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.

Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

[...]

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.

Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques

[...]

lleva azahar, lleva olivos,
Andalucía a tus mares.⁷⁵²

Los dos pasajes mencionados ofrecen analogía en la expresión, la belleza de estos ríos se produce dentro de un conjunto hermoso (naranjos, olivos, nieve, trigo), no como elemento aislado; también es común entre el granadino y el antequerano la expresión del derramamiento del agua en los mares como símbolo de la muerte. En el *Romancero gitano* García Lorca hace mención del Guadalquivir- un personaje secundario en la *coplilla* de Muñoz Rojas- que corre entre naranjos y olivos. Aquí también, el Guadalquivir y el Genil bajan de la nieve, pero esta vez riegan el trigo. Cita también el Darro. Pero si el antequerano hace una referencia a lugares concretos como Sevilla y Córdoba, García Lorca, implícitamente, señala que estos ríos llevan azahar y olivos a los mares andaluces.

⁷⁵¹ -“HI”, en *Cancionero de la Casería*, p.189.

⁷⁵² -“Baladilla de los tres ríos”, en -“Poema del cante jondo” *Romancero gitano*, pp.141-143.

Por otra parte, el áureo poeta antequerano Pedro Espinosa, considerado por nuestro poeta como amigo personal,⁷⁵³ había cantado dos ríos: Guadalhorce y el Genil. Es curioso que la referencia hecha por nuestro poeta a la imagen del Guadalhorce, plasmada por Espinosa, ponga de relieve algunas características comunes entre los dos paisanos. Primero, Muñoz Rojas es amante desde su infancia del fluir del agua, por eso su admiración por la *Fábula* se debe en parte a esta relación con los ríos:

El río fue uno de los grandes descubrimientos de mi infancia [...] La presentación de mi poeta en su *Fábula* me hizo su amigo para siempre, por la atractiva manera con la que me introducía en los amores del río, la descripción de su morada, la de las ninfas que medio ninfas o náyades eran, medio mocitas andaluzas bordadoras, capaz cada una de ellas de encender adorosamente la pasión del dios río, creando un mundo ideal, mágico por la destreza y hasta el humor en la *Fábula*, no lo he visto yo sólo, sino un gran erudito alemán, Vossler.⁷⁵⁴

En el soneto inicial aparece el joven Espinosa con mucho de lo que va a ser característico de su poesía: ~~la~~ nota colorista, la mención de plantas locales y esos ~~anastillos~~ de azándar y verbena⁷⁵⁵ tan populares”.⁷⁵⁶ Además, el antequerano ve en la *Fábula del Genil* una obra maestra en su género que se escribió en el momento intermedio entre las últimas creaciones del Renacimiento y las primeras del Barroco. Para él la obra ~~tiene~~ la virginal fuerza de las primeras y los recursos coloristas de las segundas. La sobriedad, la gracia, la equilibrada distribución entre lo lírico y lo descriptivo, entre lo sabio y lo popular”.⁷⁵⁷ Son estos rasgos que se advierten también en Muñoz Rojas, pues, Dámaso Alonso escribe: ~~su~~ verso luminoso, de colores claros, va a dar primaveralmente sobre las bellezas de la Creación, la de su medio antequerano”.⁷⁵⁸ Como ejemplo de esta fuerza expresiva de nuestro poeta mencionamos los versos

⁷⁵³ José Antonio justifica su amistad con el poeta áureo diciendo: ~~Pedro~~ Espinosa, amigo personal. ¿Cómo puede tenerse relación personal con alguien a quien nunca se ha visto, que vivió siglos atrás, del que no se saben demasiadas cosas? ¿Cómo, en definitiva, cabe relación personal con un poeta del siglo VII, aunque naciera en mi ciudad y en una escuela de ella comenzara sus estudios? Pues sí, relación personal. ¿O no es personal la relación que se establece con alguien que nos da su palabra escrita, que nos habla con ella y a la que respondemos con la nuestra interior,...” ~~Pedro~~ Espinosa, amigo personal”, en *Ensayos anglo-andaluces*, pp. 15- 16.

⁷⁵⁴ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p. 16.

⁷⁵⁵ Es verdad que los nombres específicos de plantas e hierbas salpican los versos de nuestro poeta.

⁷⁵⁶ Muñoz Rojas, *Ensayos anglo-andaluces*, p. 16.

⁷⁵⁷ *loc. cit.*

⁷⁵⁸ Dámaso Alonso, *Poetas españoles...*, p. 347.

siguientes de “Geórgica” con sus simples y vivas descripciones basadas en los recursos coloristas, aunque a nuestro poeta no le gustan los deslumbres barrocos:

Que este temblor de sierras en el fondo
por la tarde, entre azules y moradas,
que cercan maternas en redondo
verdes olivos, tierras coloradas
y nos llegan al alma en lo más hondo,
siempre tengan tus ojos reflejadas,
y su paz que se acrece y no se posa
viva en tu corazón como una rosa.⁷⁵⁹

Además, nuestro poeta al hablar sobre su paisano se refiere a la personificación que hace el poeta barroco en la *Fábula de Genil* al tratar sobre el dios río: “La personificación de los entes naturales en criaturas divinas es recurso común en los poetas clásicos”.⁷⁶⁰ Este rasgo lo advertimos en algunos versos de nuestro poeta: “El sol era el pastor único/ de una manada de estrellas”.⁷⁶¹

Volviendo a los ríos de Pedro Espinosa, el segundo es el Genil que se convierte en personaje de fábula en su obra maestra *Fábula del Genil*.⁷⁶² En “Al Guadalhorce y su pastorcilla”, el poeta nos refleja bellamente la imagen del río ceñido por las flores:

Honra del mar de España, ilustre río
que con cintas de azándar y verbena
ciñes tu imagen, de claveles llena
haciendo alegre ultraje al cierzo frío.⁷⁶³

Cabe señalar que el agua puede simbolizar la poesía. Eva Marrón Olivares señala que la imagen del agua corriente o rumorosa alude a veces la poesía, con resonancias heraclitianas sobre el eterno fluir de la materia verbal.⁷⁶⁴ “De esto que digo apenas la

⁷⁵⁹ “Geórgica”, *Cancionero de la Casería*, p. 207.

⁷⁶⁰ “Pedro Espinosa, amigo personal”, p. 16.

⁷⁶¹ *Poemas de juventud*, p. 35.

⁷⁶² “Pedro Espinosa, amigo personal”, p. 16.

⁷⁶³ Muñoz Rojas (texto), *Guadalhorce, Chorro de Luz*, p. 15.

⁷⁶⁴ Eva Morón Olivares, *op.cit.*, p. 267.

forma./ Siento una resonancia, pego el oído./ Se viene la palabra como agua”.⁷⁶⁵ Estos versos forman parte del poema “Me dicen que os digo” donde el poeta habla de su experiencia poética y del proceso de creación un poema. La palabra poética, pues, coincide con el gua en la fluidez.

3.2.2.1.2. Las aves

Las aves, e incluso los insectos, son tratados poéticamente por el autor de *Las cosas del campo*. Los pájaros que circulan por el cielo y los insectos pequeñísimos provocan su esperanza: “Entre alondra y alondra la vida no pesa”, dice en “Geórgica”. De hecho, el espíritu de la primavera invade los campos cuando se comienza a oír el silbido de estos pájaros. En la Alhajuela recuerda estos “ñiseñores locos”⁷⁶⁶ en el huerto cantando en algún cuadro complejo donde estas aves adquieren protagonismo. El poeta amaba los “pájaros negros sobre los olmos”.⁷⁶⁷

Muñoz Rojas resalta la relación de armonía y amistad que aúna algunas aves con su entorno. La alondra, ave que emite un canto hermoso y anida en los campos de cereales, habla con la besana al amanecer:

Sube lenta
de las lomas las mañanas.
¿Qué le cuenta
esta alondra a la besana,
que la tiene recogida
en sí misma? ¡Cuánto espejo,⁷⁶⁸

La escena se hace triste en la ausencia del mirlo: “Y el mirlo tan negro/ al rayar el día,/ solo en el albero”.⁷⁶⁹ No se trata de criaturas inertes o pasivas, las aves en la miserable escena del suicidio de la joven ahorcada. Nos referimos a “Epitafio a una joven pastora que amaneció ahorcada” que plasma el aspecto trágico del campo real:

No vengán los zorzales
a picar de este fruto. El estornino
enjarete tus honras funerales

⁷⁶⁵ “Me dicen que os diga”, en *Oscuridad adentro*, p. 298.

⁷⁶⁶ “Espejo interior”, en *Oscuridad adentro*, pp. 295-296.

⁷⁶⁷ *Consolaciones*, p. 167.

⁷⁶⁸ “Mos mayos”, en *Cancionero de la Casería*, pp. 175-176.

⁷⁶⁹ *loc. cit.*, p. 192.

y lamente tu sino.⁷⁷⁰

En el mismo contexto, y hablando sobre la dura vida de los campesinos, Muñoz Rojas explica que cuando el sol o el viento destruyen el esfuerzo de la gente del campo, se huela la canción en sus bocas, pero la tierra sigue cantando y no falta quien escuche su canto con amor: —La oirán las alondras, los alcaravanes [...]”.⁷⁷¹

3.2.2.1.3. Flores y árboles

Podemos asegurar que el poeta mencionó en sus versos y prosa un número formidable de flores, algo que se debe a su conocimiento y contacto con el campo. A veces, las rosas se relacionan con sus días pasados que se convirtieron hoy en un recuerdo. En —Raíces en lo oscuro” de *Oscuridad adentro*, etapa de perplejidad y vacilación, el poeta siente la presencia de la oscuridad y se queda abatido por la angustia: —Oscuridad adentro, ¡cómo huelen/ en nostalgia y recuerdo aquellas rosas!”.⁷⁷²

La encina es un árbol tan querido por el poeta que la exalta en —Altos mayos” describiendo sus sombras y ramas, sobre todo en primavera, estación de florecimiento:

[...] Encina, déjame ir
bajo tu sombra a morir
cuando floreces, que suelo
bajo tu sombra en el cielo
figurarme. A tus ramas
llegará la primavera
con sus mieles. Un momento
sobre tu falda dormido.
Perdido
entre las ramas y el viento.

En —Cuando florecen las encinas” de *Las cosas del campo*, el libro que ejemplifica cómo mirar y respetar la Naturaleza sin excluir lo humano, el poeta subraya la belleza de estos árboles que lo llena de emoción. Muñoz Rojas, que ve en las encinas un símbolo de los nobles, sustituidos con el tiempo por los burgueses campesinos, sigue

⁷⁷⁰ *Cancionero de la Casería*, p. 201.

⁷⁷¹ Muñoz Rojas, —Prólogo”, en *Las cosas del campo*, p. 11.

⁷⁷² —Raíces en lo oscuro”, p. 285.

atribuyéndoles matices humanos: “Cuando florecen las encinas, decía, hay que temblar. Se anuda la delicia en la garganta. Pasa como cuando llora un hombre fuerte y maduro, cuando viene un estremecimiento a colmar una plenitud. Hay en ello algo humano”.⁷⁷³ En *Salmo* (1970) afirma el carácter humano que da a la encina utilizando el pronombre “le” y la preposición “a”: “Yo tiemblo, y le digo a la encina florecida: / ¿De dónde sacas la esperanza?”.

Muñoz Rojas interroga a su interlocutor para que se detenga a contemplar su belleza y esplendor:

¿Y qué diremos de las encinas? ¿No habéis visto florecer una encina? No habéis visto nada de un temblor y nobleza semejante. Se enciende también levemente, pero no como el granado en ascua, sino en miel, en un dorado llover, que hace grande y tierno el aire alrededor. Ah, si la flor de la encina oliera, ¿qué fuerza de olor no sería la suya, qué chorro de aroma colmando el campo todo?⁷⁷⁴

En este contexto señalamos que, según Juan Luis Hernández Mirón, el poema en prosa “Cuando florecen las encinas” parece evocar algunos versos de las *Geórgicas* traducidos por Fray Luis.⁷⁷⁵ Pero primero vemos significativo señalar que esta obra clásica de Virgilio⁷⁷⁶ es ejemplo de la exaltación de la vida del campo con sus paisajes, un ambiente que tiene mucho que ver con el de la infancia y juventud de nuestro antequerano. Virgilio en esa obra cantó la tierra y el trabajo del hombre que la labra. Francisco Moreno señala que el tema del campo y su elogio proviene fundamentalmente de esa obra clásica que se compone del tratado sobre los cereales del libro I; el tratado de los árboles y de la viña, en el libro II; el de la cría del ganado en el libro III, y de la apicultura. El crítico observa también que el tipo de explotación que aparece en esa obra

⁷⁷³ *Las cosas del campo*, pp. 31-32.

⁷⁷⁴ “Sazón de todo”, *Las cosas del campo*, p. 22.

⁷⁷⁵ He aquí los versos de *Geórgicas*: “Y cuando va el verano de vencida/ y cuando por los campos la mies lanza/ y eriza sus espigas conmovida,/ y en las cañas los granos ya cuajados/ de leche, se demuestran muy hinchados”. *Apud.* Hernández Mirón, “Selección de glosas. José Antonio Muñoz Rojas y *Las cosas del campo*”, en *Muñoz Rojas* (2)... p. 187.

⁷⁷⁶ Véase José González Vázquez, *Virgilio*, Madrid, Síntesis, 2007, p.51.

Nuestro poeta es geórgico, según Luis Alberto de Cuenca, como Virgilio, y conserva también en su escritura el pragmatismo de autores más prosaicos, pero no menos interesantes, de la antigüedad romana, como Catón y Varrón (en sus respectivos tratados de agricultura). Luis Alberto de Cuenca, “Uno no puede escribir *Las cosas del campo* sin ser de campo de verdad”, *Málaga hoy*, número citado, p. 27.

de Virgilio no es el latifundio, sino el pequeño labrantío, al igual que va a hacer Muñoz Rojas.⁷⁷⁷

La dureza y fuerza de este árbol expresadas por Muñoz Rojas en “Cuando florecen las encinas” se compara con un texto de las *Geórgica*. Respecto a la descripción del antequerano, leemos: “El tronco áspero y duro se diría insensible. Se diría insensible el árbol entero, apenas conmovido por lluvia o viento, sol o hielo, un contemplativo, con mucho cilicio y poco halago”.⁷⁷⁸ En cuanto al texto del poeta de Mantua, remitido por Hernández Mirón, muestra la fortaleza y reciedumbre de esta especie arbórea:⁷⁷⁹

Acaso quieras saber la hondura de los hoyos. Osara yo confiar la parra a un somero surco, mas el árbol se hincan en la tierra más profundamente; y entre todos, la encina, cuya copa se eleva tanto al cielo cuanto hacia el Averno su raíz descende. Y, por ende, ni inviernos, ni lluvia, ni huracanes, no pueden arrancarla; y queda inmóvil, y duradera vence a muchas generaciones de mortales, y acá y allá extiende fuertes ramas y recios brazos y aguanta en medio un dosel de sombra.⁷⁸⁰

Entre las flores, el poeta menciona también las lilas, gayombas, jarastepa y otras, acentuando la importancia de los elementos vegetales en su poesía. El olor acompaña siempre a muchas flores:

¡Que vengan los olores de las rosas del mundo,
que vengan las alondras y las jaras sencillas,
que se apesure el río y el aire, figurando
que son cabellos tuyos y ligereza tuya;
que vengan los habares, que de tal modo fingen
que has andado por ellos, cuando su olor exhalan;
romeros y gayombas que a la dulzura abren

⁷⁷⁷ Francisco Montero Rastrero, “Geórgica andaluza”, *Quimera*, número citado, p. 35.

⁷⁷⁸ Muñoz Rojas, “Cuando florecen las encinas”, p. 32.

⁷⁷⁹ Es de citar que Horacio siente vivamente la naturaleza con más profundidad que Virgilio (por lo menos el Virgilio literario para quien la naturaleza es una decoración, mientras que en Horacio es un complemento indispensable y vital”. Vittore Bocchetta, *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*, Madrid, Gredos, 1970, p. 28. A pesar de ello, Unamuno apunta que “Virgilio describía pocos paisajes, pero la sensación íntima, profunda, amorosa, cordial del campo nos la da como nadie”. Miguel de Unamuno, “El sentimiento de la Naturaleza”, en *Por tierras de Portugal y de España, Obras completas VI*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, p. 373.

⁷⁸⁰ *Geórgicas*, II, *apud*. Hernández Mirón, “Selección de glosas. ...”, p. 189.

una puerta por donde se nos entran los sueños!⁷⁸¹

Hablando sobre las flores, vemos significativo aludir a estas como símbolo de belleza y fugacidad: «Eres de prisa y eres de ternura,/ hecha del metal mismo de las flores.»⁷⁸² El metafísico George Herbert, admirado de Muñoz Rojas, en su poema «La flor», la representa como símbolo de la belleza: «celebra el poderío divino de la creación de las bellezas naturales que son las flores». Además, el carácter efímero de estas expresa la condición humana: «Flores y hombres, ambos, sólo en la vida ultratelúrica se encontrarán a salvo del agostamiento y de la finitud».⁷⁸³

Las yerbas también tienen cabida en su poesía. Son plantas delgadas y tiernas, expuestas a ser arrancadas y atropelladas, y sus tipos y nombres suelen ser desconocidos para mucha gente. A pesar de ello, el poeta antequerano nos sorprende con su cultura agrícola al citar en el texto siguiente el nombre de algunas yerbas.

¿Hasta cuándo voy a ignorar vuestros nombres? ¡Qué inesperadas, qué resueltas, qué sencillas, las yerbas ignoradas, que huella el pie, que arranca el escardillo, que atropella el arado! Los que llaman nazarenos, la que dicen lechitrenza, los zapaticos del Niño Dios (que son el prodigio de finura con que Dios pisa la tierra), los jaramagos, y las mil plantas que llaman yerbas del campo, para borrarlas de una vez y que nos trae fielmente el viento de la primavera, a pesar de arado y escardillo.⁷⁸⁴

En «Altos mayos», nuestro antequerano expresa lo mismo al referirse a la resistencia de estas plantas al tiempo, a los escardillos y el arado:

¿Y aquella grave señal,
aparición vegetal
a la que el tiempo no rinde,
ni la mano con hacha
mella? Encina, déjame ir

El poeta de Velintonia tenía razón cuando incorporó las yerbas a la lista de las cosas del campo en su carta al antequerano en 1952: «Cuántas gentes y cosas, y hierbas y

⁷⁸¹ Muñoz Rojas, «X», en *Abril del alma*, p. 142.

⁷⁸² «XV», en *Abril del alma*, p. 165.

⁷⁸³ José María Ballcells, *op.cit.*, p. 162.

⁷⁸⁴ «Las yerbas ignoradas», en *Las cosas del campo*, p. 23.

vientezuelos, cuánta tierra trabajada y querida: amasada en la vida misma!",⁷⁸⁵ gracias a *Las cosas del campo*, Aleixandre conoció aquel mundo de flores, aves, gente; por eso comenta que leer este libro sacó de la ambigüedad y anonimía el nombre de muchos elementos telúricos: "Cuando algún día yo vaya por ahí la pisaré sabiendo bien lo que piso".⁷⁸⁶ Las yerbas son dignas de ser conocidas y señaladas por su gran dulzura y lozanía, aunque no emitan mucho olor. Así enumera los aspectos de su belleza:

¡Oh nobles yerbecillas! El olor apenas se os advierte: sí la lozanía, sí el doblarse tremendo de vuestros tallos ante la reja fría, sí la dulzura con que reposáis sobre el surco abierto, sí vuestro triunfo sobre lindazos y veras donde no llega hierro alguno, y que convertís en caminos celestiales. ¡Oh jaramagos, lenguazas, zapaticos, nazarenos, ignoradas yerbas del campo!⁷⁸⁷

3.2.2.2. La dimensión temporal en el campo

Muñoz Rojas afirma: "El tiempo en mi poesía pesa mucho. Desde el principio. El tiempo, el amor, el campo [...] Ésas son mis cosas. Me interesa la naturaleza en su aspecto no paisajístico, sino real. Vivo muy sujeto al ritmo de las estaciones".⁷⁸⁸ La contemplación del campo por parte de nuestro poeta es un proceso que no separa el objeto contemplado del tiempo en que fue meditado. Muñoz Rojas reflexionó sobre el campo y sus plantas durante la primavera, verano, otoño e invierno. Dámaso Alonso, después de haber leído *Las cosas del campo*, lo elogió señalando: "Tú, con la rotación de las estaciones, tan bella y tan sencilla, sobre tu campo antequerano, llevas el alma a la contemplación del ambiente verdadero del hombre, que estas cárceles de cemento, tan sucias, nos hace o no conocer u olvidar".⁷⁸⁹ Este es el aspecto que más llamó la atención del crítico y poeta del 27 que buscaba siempre lo auténtico y verdadero, y por eso pone de relieve la capacidad del antequerano para captar la escena de la tierra a lo largo de las cuatro estaciones del año. Esta capacidad se debe a la convivencia diaria con el terreno labradío y el conocimiento de este; *Las cosas del campo* es una prueba de esta relación con el campo y sus gentes, por eso la crítica acoge con entusiasmo esta obra, pues, el autor expone con conocimiento de causa, desde una perspectiva cordial, la belleza de lo

⁷⁸⁵ Irma Emiliozzi (edición), "Miraflores de la Sierra, 15-8-52", p. 313.

⁷⁸⁶ *loc. cit.*

⁷⁸⁷ "Las yerbas ignoradas", en *Las cosas del campo*, pp. 23-24.

⁷⁸⁸ Entrevista con Javier Rodríguez, *Op. cit.*

⁷⁸⁹ Dámaso Alonso, "Carta a José Antonio Muñoz Rojas", p. 303.

rural, sus palpitaciones, su cíclica variedad, su capacidad restañadora de las heridas urbanas”.⁷⁹⁰

Por eso, Juan Luis Hernández Mirón al precisar la macroestructura textual de la obra mencionada se refiere a ~~una~~ ordenación continuada de los poemas de acuerdo con el ciclo vegetal del campo: primavera, verano, otoño e invierno, si bien no siempre el poeta se atiene al rigor de esa estructura”.⁷⁹¹ Ciertamente, el libro surgió primeramente como una especie de diario de la vida rural del poeta que observa el cambio del tiempo. También su artículo ~~Las~~ “puertas de Andalucía” tiene una estructura similar como aclara el mismo autor.⁷⁹²

Muñoz Rojas, conocedor de los asuntos del campo, describe detalladamente las diferentes etapas del crecimiento y desarrollo del olivo que empieza en abril como una flor, tierna pero resistente; se endurece después, y sazona en agosto hasta llegar a la almazara:

Que por abril ya esté la flor menuda
colgándole al olivo gris y leve,
y que ningún mal viento la sacuda
ni tardo hielo te la merme aleve;
por agosto la rama venza ruda
y en fruto convertido te lo lleve:
hinche el troje y reviente en el molino
cuando empieza a cantar el estornino.⁷⁹³

El olivo y su cambio cromático a lo largo de las estaciones del año es abordado con frecuencia. Vemos cómo describe la viña en la estación del otoño, el tiempo más privilegiado para el terreno plantado de vides:

El otoño era la otra entrada a este campo. Para mí es la mejor estación andaluza, curadas ya las calinas y sequedades estivales, sin los apresuramientos estallantes de la

⁷⁹⁰ Cristóbal Cuevas (director), *Diccionario de escritores...*, p. 628.

⁷⁹¹ Juan Luis Hernández Mirón, “*Los ciclos del campo...*” p. 449.

⁷⁹² Muñoz Rojas explica: “He pretendido a través de las cuatro estaciones, reflejar cuatro caras distintas del campo andaluz. No son, ni mucho menos, todas. Fuera han quedado la Andalucía de las estepas, que también es campo, aunque sea un campo lunar, la Andalucía mediterránea, lo más cercano a lo tropical que tiene Europa, la de la Hoya de Málaga, donde el Guadalhorce, imprevisible como cualquier río, tras cortar en un temible tajo a los Gaitanes, se tiende perezosamente en un valle, en el que va bien deslizarse, sin saber cómo, sin saber dónde, tal la vida de fácil, tal de dulce aire”. *Ensayos anglo-andaluces*, p. 241.

⁷⁹³ “Geórgica”, *Cancionero de la Casería*, p. 205.

primavera, sin los repentinos rigores del invierno [...] Viene el otoño madurando la uva en los viñedos y éstos todavía en su verdor, entregan el fruto generoso y dorado, en esos dos grandes centros de la viña andaluza que son Jerez y Montilla. El viñado y sus faenas dan al campo un rostro bien distinto al del olivar. Por lo tanto, la estación más apacible, hace el trabajo alegre y encantador.⁷⁹⁴

La vista del antequerano circula por todo el campo observando todo tipo de frutos como los granados, tan mencionados por este poeta del cortijo. En “Geórgica” explica, apoyándose en la metáfora, cómo nace el fruto del granado, se hace grueso en mayo, llega a una altura considerable, absorbe el agua de la roca y es la primavera el tiempo más adecuado para la fertilización:

Estallen los granados con su fruto
abierta en par la risa de su boca,
y que llegado mayo para el bruto
no sea la yerba de tus campos poca;
salte la liebre a tu lebre astuto,
resude para ti mieles la roca,
y el semental al vientre de tus yeguas
para la primavera no dé treguas.⁷⁹⁵

Nuestro poeta contempló el campo,⁷⁹⁶ no solo durante las cuatro estaciones del año, sino también durante las diferentes partes del día. Clara Martínez Mesa al tratar cómo el poeta contempla la Naturaleza, se refiere a su trato del tiempo:

es, comparable a su querido Fray Luis de León, un hombre solitario y contemplativo, necesitado del murmullo del agua y del alma de la Naturaleza donde vive. Y solo es comprensible su obra desde el silencio, desde la triste o alegre verdad de la amanecida labranza, desde el rumor del sol de mayo sobre los trigos. No se puede comprender la luz de la vega un agosto al atardecer sin detenerse a mirarla.⁷⁹⁷

⁷⁹⁴ —“Las puertas de Andalucía”, en *Ensayos...*, pp. 240- 241.

⁷⁹⁵ “Geórgica”, *Cancionero de la Casería*, p. 205.

⁷⁹⁶ Muñoz Rojas, repetimos, conoce bien al campo y la agricultura, una vez mostró su gran conocimiento de las tareas del campo señalando: “No hemos acabado el girasol, ya estamos cogiendo la almendra, enseguida empieza el verdeo, después viene la aceituna, entretanto hay que sembrar el trigo. El campo es una rueda infinita y maravillosa, y nada es igual cada año. Cada año en el campo es totalmente diferente”. Álvaro García, “Entrevista...”, p. 81.

⁷⁹⁷ Clara Martínez, “En flor segura”, *Málaga hoy*, número citado, p. 4.

El verano, el mes de agosto y el calor tienen un especial sentido en la poesía de Muñoz Rojas: “El verano es la terrible estación andaluza en el campo. Un Dios al que sólo aplacarán las hogueras de los rastrojos ardiendo y festoneando de fuego las campiñas, se cierne sobre él, agostando cuanto halla a su paso, hombres, bestias, plantas y tallos, inmenso y asolador”.⁷⁹⁸ Es una estación dura donde encuentra la huella de un Dios cruel.⁷⁹⁹ Es significativo advertir cómo el poeta recuerda la visita veraniega de un amigo suyo en la Casería del Conde, atribuyendo el calor a Dios, con un tono no exento de protesta y disgusto:

¡Qué atroces tus veranos! ¡Cuánto estío,
y qué largo a tan breve primavera
para esta parva humana que en tu era
avientas al sabor de tu albedrío!

[...]

Barcinador celeste te imagino,
con tus enormes horcas barcinando
gavillas de sudor y de despojos.

Y en estos duros campos adivino
tus huellas que los pies me van quemando,
tu sequía a mi sed en los rastrojos.⁸⁰⁰

Es curioso que esta palabra “estío” se reiteró en *Oscuridad adentro* siete veces en contextos diferentes, pero con predominio del sentido negativo de la palabra. El verano está relacionado con los largos días de calor, expresados con angustia en “Dios torrencial”.⁸⁰¹

⁷⁹⁸ Muñoz Rojas, “Las puertas de Andalucía”, p. 237.

⁷⁹⁹ Como en los versos siguientes: “Foro, verano, Dios, déjame echado/en esos de tu paz descansaderos,/ en esa de tu luz por siempre aurora,/ y déjame de mí, por ti, olvidado,/ tus aguas a mi sed abrevaderos, tu sangre de mis culpas redentora”. *Oscuridad adentro*, p. 290.

⁸⁰⁰ “Dios del estío”, en *Oscuridad adentro*, p. 292.

⁸⁰¹ Muñoz Rojas expresa con hastío: “Necesariamente al comenzar las tardes a alargarse,/ necesariamente/ al irse las sombras alargándose,/ desde muy antiguo,/ como venida de muy antiguo,/ una desesperanza,/ desde muy antiguo, y necesariamente/ con los primeros largos días del verano,/ con el primer calor estival, sobrevénia”. p. 296.

Todo el campo se ve sometido al calor azotador, con resignación y sin protesta: ~~La~~ vega, ahora entregada a los calores/ de julio, se silencia. Girasoles/ se tornan lentamente obedecidas/ a un calor que les urge”.⁸⁰² El poeta observa la huella del calor en todo lo relacionado con el mundo campero describiendo en *Las cosas del campo*: ~~El~~ calor es tremendo. Llega a todas partes. No perdona lugar ni ocasión. Tiene las horas empapadas. Azota el campo. Va el verano tumbando las gavillas, dándole una doliente belleza al sembrado erguido, señalando su huella con un poco de sequedad más, venciendo un poco más la madurez”.⁸⁰³

Por otra parte, el poeta siempre añora el tiempo pasado con sus tardes de agosto. En su obra temprana *Versos de retorno*, recuerda:

Me traen sabor de era,
olor de tarde romántica
-¡tardes de agosto,
riberas aún no mojadas!-,
caminito de la era
y color de mies trillada
que vimos ponerse verde,
pálida
después, y luego crujir
al hacerse paja.
¡Tardes de agosto! ¡Caminos
silenciosos de la infancia!⁸⁰⁴

A Muñoz Rojas le gusta contemplar las tardes del campo. Unos versos de *Entre otros olvidos* donde el poeta rompe con el estado de armonía y arraigo que sentía en sus primeras obras, describen la figura de un poeta que estaba ~~escribiendo~~ en medio del campo”, tratando ~~de~~ contar el sentimiento/ de esta tarde tan bella” aunque en esta vez - en su etapa pesimista -~~inútilmente~~”.⁸⁰⁵ Los versos son significativos para nosotros porque vienen marcados por un tiempo, ideal para el antequerano. Es uno de los tiempos bellos, con su luz, que pasan sin que nos demos cuenta de ellos, aunque son

⁸⁰² ~~Tranquilo~~ descansaría”, en *Oscuridad adentro*, p. 299.

⁸⁰³ ~~La~~ barcina”, en *Las cosas del campo*, p. 57.

⁸⁰⁴ ~~Romance~~ de la luna sola”, p. 32.

⁸⁰⁵ ~~Cuestiones~~”, en *Entre otros olvidos*, p. 366.

momentos que conceden la verdadera felicidad y dicha, como explica en antequerano en *—Dones inadvertidos*”.⁸⁰⁶ Por eso, repite esta palabra para exaltar este tiempo como en *Lugares del corazón*:

Tengo el recuerdo aquí. La luz aquella
del jardín por la tarde en el estío,
y los vencejos en el ancho río
de la tarde tranquilamente bella.⁸⁰⁷

3.3.LA NATURALEZA DE ANTEQUERA Y EL SENTIMIENTO RELIGIOSO DEL POETA

Muñoz Rojas al tratar los retiros de su amigo Pedro Espinosa en la Magdalena antequerana y en la Virgen de Gracia de Archidona, que no eran tremendos o duros desiertos, sino espacios amenos, donde se puede contemplar y disfrutar la belleza de la Naturaleza, niega que esas renunciadas representaran un caso de conversión o vocación religiosa, concibiéndolas de otra manera:

[...] no era hombre de orden religiosa, que prefería vivir *—libre si ligero*” como el pájaro de su verso y que ningún lugar como el de sus retiros para gozar de sus dos grandes apetencias, independencia y libertad. Que quería disponer libremente de su espíritu y dejarlo a sus anchas por los campos de la contemplación, sin renunciar a ninguna de las ofertas de la naturaleza y sus hermosuras, que el mundo era una continua proclamación de la grandeza de las obras divinas, que lejos de él tebaidas temerosas y sus durezas y que sólo buscaba los lujos de la paz y el silencio sin otras renunciadas.⁸⁰⁸

Estos retiros proporcionaron a la poesía de Espinosa, tanto la de vertiente religiosa como la profana, un sentido profundo de la palabra y hondo recogimiento interior. La Naturaleza tuvo un efecto sobre el alma del poeta conduciéndolo a un estado casi místico que se advierte de forma palmaria en sus obras posteriores a este recogimiento. En Muñoz Rojas también se puede hablar de una contemplación profunda de la belleza

⁸⁰⁶ Muñoz Rojas, [reseña de] *—Dones inadvertidos*”, *El País*, 15 mayo 2004. Disponible en http://elpais.com/diario/2004/05/15/babelia/1084578634_850215.html.

⁸⁰⁷ *Lugares del corazón*, p.239.

⁸⁰⁸ *—Pedro Espinosa, amigo personal*”, pp. 24-25.

de la Naturaleza que conduce a dirigirse a Dios para expresar el gozo por todo lo creado:

Gracias, Señor, por lumbré, por ribera,
por amoroso muro y por semilla,
por la mar que se postra y por la quilla,
por molino y besana, troje y era.⁸⁰⁹

Estos versos pertenecen al libro *Al dulce son de Dios*, expresión en muchas de sus partes de una confluencia del tema religioso y el tema del campo y Naturaleza.⁸¹⁰ El antequerano repara en algunos elementos camperos como lumbré, semilla, molino, troje, besana, era, o dirige la mirada hacia la mar o la quilla, para dar después las gracias a Dios por estos dones. Dámaso Alonso en “Seis poemas de Hopkins” señala que este poeta inglés ama a Dios y su reflejo, que es la Naturaleza, expresando su gozo ante la belleza natural en poemas como “Abigarrada hermosura”:⁸¹¹

Gloria a Dios por las cosas manchadas.
Por los cielos, lo mismo que una vaca, berrendos,
y el punteado rosa de la trucha en el río;
por esas frescas brasas que caen de los castaños,
y por las alas pinzón,
[...]
Él, siempre, originando, procreando continuo,
Él, belleza sin cambio.
Alabadle.⁸¹²

Todo lo que nos rodea, la belleza de la Naturaleza es reflejo de la presencia divina,⁸¹³ esta visión la expresa Muñoz Rojas en “Amor de todas las cosas” (1935): “Amor de

⁸⁰⁹ *Abril del alma*, XVII, p.157.

⁸¹⁰ En “Al dulce son de Dios” el poeta a Dios en la belleza de la naturaleza, por ejemplo: “porque en tu luz las aguas se desnuden,/ y pueden ofrecerte sus espejos,/ Señor, y en ellas tu infinito veas”. p. 107.

⁸¹¹ Dámaso Alonso, “Seis poemas de Hopkins”, en *Poetas españoles...*, p. 391.

⁸¹² *loc. cit.*, pp. 393- 394.

⁸¹³ Donde Dios “está presente en todas las cosas del mundo, tan íntimo y entrañado a éste, de modo que el hombre puede entrar en contacto con Él, sin que nos sea presente, sin ser contenido por el mundo ni la palabra”. Carlos Peinado Eliott, “De lo sublime a lo cotidiano: el acercamiento a lo sagrado en la poesía

tantas cosas bajo el sol como existen,/ de troncos y de cuellos, de hombros y de playas,/ a los que sólo amor dicen mar y destino”.⁸¹⁴ De hecho, los elementos de la tierra sienten la existencia de Dios y la cantan: “mientras la jarastepa con sus cinco palabras/ pronuncia a la belleza su himno silencioso”.⁸¹⁵

Dámaso Alonso en *Poetas españoles contemporáneos* afirma que toda poesía “Buscará unas veces a Dios en la Belleza”.⁸¹⁶ Estas palabras pueden aplicarse a buena parte de la poesía de Muñoz Rojas que siente la belleza en la obra de Dios, buscándolo y encontrándolo en la naturaleza.⁸¹⁷ En 1953, nuestro poeta publicó “Dios en el campo”, un poema que apareció únicamente en *Caracola*, y que canta la hermosura del campo que va en armonía con la presencia divina. La contemplación de las cosas del campo puede conducir al percibimiento de la presencia divina:

Mi corazón ya tu presencia espía
en campo y primavera. [...]
Cualquier tallo sostiene la presencia
de Dios, en sus fibrillas y ternura.
El campo va hacia Él en su querencia
[...]
Y qué quieto se está por las besanas,
temblor de Dios, sereno y semejante
y resplandor de Dios por las mañanas.
Y luego por la noche son los mares
de Dios oscuro, que abre sus ventanas⁸¹⁸

Peinado Eliott, resalta cómo en “Volando al Japón” la hermosura del campo evoca al poeta la belleza paradisíaca y la presencia de Dios en el Paraíso.⁸¹⁹ Rastreado la presencia divina en la Naturaleza en las obras *Abril del alma* y *Oscuridad adentro*, el crítico concluye, a este respecto, que hay un rasgo común entre ambos libros: “eoexiste el impulso sublime, que trata de apresar el misterio, de dialogar o acercarse a lo

de Muñoz Rojas”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, p.240.

⁸¹⁴ *Poemas de juventud*, p. 46.

⁸¹⁵ “HI”, *Abril del alma*, p. 138.

⁸¹⁶ Dámaso Alonso, “En busca de Dios” en *Poetas españoles contemporáneos*, p. 375.

⁸¹⁷ Muñoz Rojas, “Paso de Dios”, en *Al dulce son de Dios*, p.111.

⁸¹⁸ *Caracola*, 7, mayo, 1953, sin página.

⁸¹⁹ Peinado Carlos, *op. cit.*, p. 246.

absoluto a partir de una imagería simbolista fuertemente unida a la Naturaleza y lo arquetípico, y expresada a través de un estilo con frecuencia grandioso (hímnico en *Abril del alma*, el salmo en algunas realizaciones de *Oscuridad adentro*)”.⁸²⁰ Y esto se aplica también a obras anteriores a *Abril del alma*, donde advertimos en *Al dulce son de Dios*, por ejemplo, este “impulso sublime” que lo hace trascender el campo:

¿Qué no respira con placer en la Naturaleza,
cuando andamos por el campo en una dulce tarde de otoño,
en que tan lueñemente se desarrollan las encinas
frente a las sierras hondas,
en que sentimos que la paz y el temblor que están fuera,
borrada la pared que los separa, los tenemos dentro;
en que salimos de la angustia del latido,
de la batalla sin cesar del corazón,
para hallarnos en un reino sin miedos?⁸²¹

Estos versos nos conducen nuevamente a tratar la presencia de Fray Luis de León en algunos versos del antequerano. Tanto José María Balcells como Juan Luis Hernández Mirón se refieren a esta vinculación. El primer crítico encuentra en “Dulcísimos navíos” del antequerano un evidente influjo de la oda al organista Francisco Salinas, “intérprete de una música que el agustino leía como elevadora desde su percepción por los sentidos, y conducente a una suerte de éxtasis divino del alma”.⁸²² Ponemos en paralelo los versos de ambos poetas:

El mundo era una isla rodeada
por todos sus costados de dulzura.
Las rosas no sabían de marchitarse.
Era un silencio sin temor de herida.⁸²³

Fray Luis exalta: “navega/ por un mar de dulçura...”.⁸²⁴ Por otra parte, Hernández Mirón ve en los mismos versos del agustino un paralelo con una parte de “Cuando florecen las encinas” de nuestro antequerano. Fray Luis dice:

⁸²⁰ *loc. cit.*, p. 247.

⁸²¹ *Al dulce son de Dios* (1936-1945), p.106

⁸²² José María Balcells, *op. cit.*, p. 147.

⁸²³ “Dulcísimos navíos”, en *Canciones*, p. 95.

Aquí el alma navega
 por un mar de dulzura y, finalmente,
 en él así se anega,
 que ningún accidente
 extraño y peregrino oye y siente,⁸²⁵

El efecto de la música en el agustino, que ~~parece~~ liberar al poeta de la cárcel del cuerpo y llevarlo al desposorio con Dios”,⁸²⁶ provoca una comparación con la expresión siguiente de Muñoz Rojas, según resalta Hernández Mirón: ~~quisiera~~ uno guardar el momento, conservar el temblor, detener el fruto y quedarse para siempre bajo tanta gracia y brío”.⁸²⁷

Nuestro antequerano siente un temblor a la hora de la floración de la encina y ante la belleza de la Naturaleza, es un estremecimiento que lo arrebata de todo miedo, dejándolo en un estado de paz y júbilo. En ~~Paso de Dios~~” el poeta expresa este temblor: ~~Mas~~ hoy tu sol, tu azul, el aire de tu paso,/ un temblor que decía, Señor, que te acercabas”.⁸²⁸ Hernández Mirón en su artículo ~~José Antonio Muñoz Rojas y Pedro Espinosa: El sentimiento de la Naturaleza en *Las cosas del campo*~~” afirma que la contemplación de la Naturaleza se acompaña en el antequerano con un sentimiento religioso, como es el caso de Fray Luis de León o Fray Luis de Granada:

la contemplación de la Naturaleza se une a un fervoroso sentimiento cristiano; el poeta parece llegar a Dios a través de la Naturaleza, descrita, como hiciera el granadino en Introducción del *Símbolo de la Fe*, a partir de las impresiones extraídas tras la contemplación del sucederse de las estaciones, de la hermosura de las hierbas y de las flores, de las hojas de las vides e higueras, de los árboles y frutos[...].⁸²⁹

⁸²⁴ Fray Luis de León, *Poesía completa*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1990, p. 165. Citado por Balcells, *op. cit.*, p. 147.

⁸²⁵ *loc. cit.*

⁸²⁶ Hernández Mirón, ~~Selección de glosas...~~”, p. 188.

⁸²⁷ ~~Quando florecen las encinas~~”, en *Las cosas del campo*, p. 32.

⁸²⁸ ~~Paso de Dios~~”, en *Al dulce son de Dios*, p. 111.

⁸²⁹ Juan Luis Hernández Mirón, ~~José Antonio Muñoz Rojas...~~”, p. 168.

Resaltamos que Muñoz Rojas da una especial importancia a la escena de la quema de los rastrojos, tratada en “Arden los rastrojos” de *Las cosas del campo* y en *Cantos a Rosa*; es un hecho que crea en el poeta una emoción religiosa:

ardieron los rastrojos, una hermosura
de fuego que en festones se corría
de gozo dando saltos, crepitando,
la llama daba brincos, le ponía
un rostro diferente a los contornos,
sorprendida la noche en sus silencios
por la herida que abría en sus costados
la navaja de las llamas alegres.
Era una fiesta de purificación.⁸³⁰

El campo se presenta como un mundo propio donde cada uno de sus componentes se relaciona con el otro en una armonía y unidad. Lo que hace Muñoz Rojas es dejar las riendas sueltas a su alma y a su mirada para contemplar la Naturaleza. El sentimiento religioso es concomitante a este proceso de reflexión: “disponer libremente de su espíritu y dejarlo a sus anchas por los campos de la contemplación, sin renunciar a ninguna de las ofertas de la naturaleza y sus hermosuras, que el mundo era una continua proclamación de la grandeza de las obras divinas”.⁸³¹

Al tratar sobre la Naturaleza y su relación con el sentimiento religioso del poeta, recordamos que la literatura inglesa es una de las fuentes de la cultura de nuestro poeta. La presencia de la Naturaleza en la poesía de algunos poetas metafísicos como Henry Vaughan es comprobada e indudable.⁸³² Este poeta es uno de los representantes de la tendencia metafísica –que tiene un especial sentido en la poesía del antequerano- que se acerca al concepto de mística en relación con la Naturaleza. Maurice Molho expresa su apreciación de este poeta:

Henry Vaughan eleva al cielo sus brazos de árbol, como una marea de fibras y de hojas. Anhela el reposo oscuro y profundo en Dios. Su savia de hombre le sube desde las entrañas de la tierra, recorre sus miembros vegetales, para prolongarse en la noche

⁸³⁰ “Póstumas a Rosa”, en *Cantos a Rosa*, p. 229.

⁸³¹ *Ensayos anglo-andaluces*, p. 25.

⁸³² José María Balcels, *op. cit.*, p. 161.

celeste hacia el cuerpo inmenso de la divinidad. Hay en Vaughan un místico oculto, siempre en busca de esta “región luciente”, detrás de las estrellas, donde reside el Amor que murió para redimir el alma.⁸³³

Muñoz Rojas, como Vaughan, ve la Naturaleza como un espejo donde se refleja la presencia divina. Pero es de destacar que las lecturas de los metafísicos ingleses influyeron poco sobre nuestro antequerano en lo concerniente a su poetización de la Naturaleza. La mirada de los escasos metafísicos que cultivaron el tema no era tan directa o sensible como la de nuestro poeta cuyo modo de plasmar el mundo natural es genuina y deja sentir una lírica que nos hace recordar a Fray Luis de León, Aldana y Espinosa. Estos poetas comparten con los metafísicos las mismas claves religiosas para una lectura de la Naturaleza, pero la relación de aquellos con el medio natural circundante es más estrecha.⁸³⁴

3.4 EL BUCOLISMO EN MUÑOZ ROJAS

Francisco López Estrada, en *Los libros de pastores en la literatura española*, defiende la existencia de algunos elementos bucólicos en *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León señalando que la descripción de la huerta de la Flecha con sus árboles, fuentes, alameda, río, forman el marco, aunque no aparecen pastores.⁸³⁵ Muñoz Rojas también vivía en la Casería del Conde donde “disfruta de la tranquilidad del ánimo, de la serenidad y de la libertad que la contemplación requiere y que le permiten abandonarse al sentir del campo antequerano”.⁸³⁶ La Casería forma el marco de muchos de sus versos donde describe la belleza del paisaje, con sus aguas, flores, pájaros, etc. En la mencionada obra de Fray Luis se trata de un amor ideal que se origina en una situación ideal que representa la naturaleza bucólica.⁸³⁷ Muñoz Rojas defiende un amor como este, que tiene el mismo marco natural:

He pensado, amor, que nos vayamos a una aldea

⁸³³ Maurice Molho, (estudio preliminar), “John Donne y la poesía metafísica”, *Poetas ingleses metafísicos*, Adonais, 1948, pp. 48-49. Citado por José María Ballcells, *op.cit.*, p. 161.

⁸³⁴ José María Ballcells, *op.cit.*, p. 163.

⁸³⁵ Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974, p. 197.

⁸³⁶ Hernández Mirón, “Selección de glosas...”, p. 190.

⁸³⁷ Ryujin Nomura, “De los nombres de Cristo de Fray Luis de León y la naturaleza bucólica”, en Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, Kioto, 2013, p. 537.

para que te acostumbres a salir a la calle sin corbata
y veas lo que nunca has visto:
pacer las ovejas;
y sepas lo que no has sabido:
el dulce son del caramillo:
y prueban tus zapatos
el prado y la pradera,
y toques las piedras
y las cortezas de los árboles⁸³⁸

A este respecto, Cristóbal Cuevas opina que hasta cierto punto tienen razón los que ven en Muñoz Rojas un poeta bucólico señalando que el campo es a veces en sus versos escenario de amor, aunque, atendiendo a muchos de sus poemas concretos, habría que ver también en él un espíritu georgico.⁸³⁹ El antequerano llama a una vida en la aldea, por eso, como señala Gómez Yebra, se convierte —en un epígono de los escritores áureos que alabaron la aldea y no en pocas ocasiones menospreciaron la corte”.⁸⁴⁰

En los idilios bucólicos los pastores protagonizan una anécdota amorosa, tema de sus conversaciones y debates, en los que el escenario campestre, el cuidado del ganado, la música y el canto se incorporan como ingredientes vinculados a la literatura pastoril.⁸⁴¹ Esto se aplica en parte a algunos versos de Muñoz Rojas donde se expresa el amor dentro de un ambiente campestre. La presencia de la Naturaleza en la literatura de Muñoz Rojas se observa en los poemas contruidos como cuadros de evidente bucolismo, donde funcionan casi como *locus amoenus*, recreación de un clima arcádico.⁸⁴²

No me olvides, no me olvides, los nomeolvides piden,
y el coro de los árboles: —Ay, ya estamos dispuestas
las novias a la boda!”.
Vuelven las señoritas golondrinas,
y hojas en bandadas con los pájaros llegan.

⁸³⁸ Muñoz Rojas, *Ardiente jinete*, p. 61.

⁸³⁹ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesías...*, p. 91.

⁸⁴⁰ Antonio A. Gómez Yebra (edición e introducción), *Razón del tiempo*, p. 18.

⁸⁴¹ Soledad Pérez —Abadín Barro, *Resonare silvas, La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad, 2004, p. 9.

⁸⁴² Emilia Velasco, *op.cit.*, p. 47.

Se quita el cielo nubes, y vestidos azules
a los ángeles pide. (El río murmura y no contesta).⁸⁴³

La obra de Virgilio fue bien recibida en la época renacentista, un periodo que supone la vuelta a la Naturaleza, teniendo como ejemplo el modelo de la poesía clásica. Garcilaso de la Vega se interesa por el paisaje virgiliano, como también Fray Luis y otros poetas de la época.⁸⁴⁴ El bucolismo será una de las temáticas populares de la literatura española del siglo XVI. Su origen lo podemos encontrar en Teócrito, a quien siguió Virgilio con su Arcadia ideal. En la época del Renacimiento, la influencia del bucolismo llegó, por ejemplo, a algunas obras de Petrarca, a la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, etc. Lo cultivan también los españoles de aquel entonces como las *églogas* de Garcilaso de la Vega, etc.⁸⁴⁵ En el caso de nuestro poeta, según Hernández Mirón, la Naturaleza se presenta de una manera diferente de la cantada en la poesía bucólica, pues sus descripciones de la Naturaleza están muy lejos de la idealización y la representación renacentista. El campo de Muñoz Rojas es de belleza natural, y, a la manera de Fray Luis, expresa con exclamaciones su arrobamiento ante su hermosura, alejándose de la magnificencia de la Naturaleza barroca y de los exotismos de los escenarios románticos; quebranta la grandilocuencia del estilo de un Ramón de Campoamor o de Núñez de Arce. Tampoco estamos ante la Naturaleza civilizada y domesticada de los paraísos artificiales ni de los bellos jardines versallescos (cuna del exotismo de un Rubén Darío)”.⁸⁴⁶ Estos datos parecen muy significativos para entender la originalidad del tratamiento de este tema en Muñoz Rojas, cuya poesía en este asunto representa un equilibrio entre lo lírico y descriptivo.

3.5 LOS CAMPESINOS, SU LABOR Y MISERIA

Vicente Aleixandre era gran amigo de nuestro poeta, mantuvieron contacto mucho tiempo y lo visitaba con frecuencia en su cortijo. En su artículo “José Antonio Muñoz Rojas, señor andaluz” describe unas tareas que el antequerano solía cumplir: “Subió en

⁸⁴³ Muñoz Rojas, “Mayo”, en *Canciones*, p. 85.

⁸⁴⁴ Sobre la semejanza entre algunos aspectos de la poesía de Fray Luis de León y Muñoz Rojas véase José María Balcells, “José Antonio Muñoz Rojas y su visión poética de la naturaleza” en *Lectura y signo, Revista de Literatura*, Universidad de León, N° 8, 2013, pp. 145-148.

⁸⁴⁵ Ryujin Nomura, *op. cit.*, pp. 533- 534.

⁸⁴⁶ Julio Luis Hernández, “*Los campos de José Antonio Muñoz Rojas*”, p. 454.

el carro de la barcina, trilló en la era, salió con los aceituneros en las madrugadas ciegas de invierno. Se sentó a la chimenea con los viejos, creció con los mozos. Se mezcló con mucho terrón craso, con mucho rocío, con algún granizo, con torrentes de sol”.⁸⁴⁷ En resumen, se habla sobre “muchacha vida cotidiana”, a la expresión de Dámaso Alonso; esta convivencia con los campesinos,⁸⁴⁸ hablar con ellos, compartir sus labores diarias, le hizo sentir su sufrimiento, entrar en su mundo tan humilde y rico. Por eso, el poeta pudo recrear y pintar algunos cuadros de la vida de los campesinos basándose en un verdadero y profundo conocimiento de esta. El poeta Luis Alberto de Cuenca, tratando sobre el antequerano, recuerda a esos aristócratas ingleses a los que puedes ver tomando parte activa en las faenas del campo, con el rostro atezado del campesino y nunca con la más cara pálida y envidiosa del cortesano.⁸⁴⁹

Muñoz Rojas es maestro en la narración de las noticias e historias de la gente.⁸⁵⁰ Este juicio se aplica en cierta medida a *Las cosas del campo*, escrito inmediatamente después de la guerra, donde el poeta dibuja a algunos personajes de su tierra como Narciso el cantor, dentro de un ambiente real y auténtico. La poesía de Muñoz Rojas cuenta, como vimos, con algunos detalles sobre la vida cotidiana y la miseria de esa gente campesina. Muñoz Rojas en “Geórgica” escribe:

⁸⁴⁷ Vicente Aleixandre, José Antonio Muñoz Rojas, señor andaluz”, p. 336.

⁸⁴⁸ El poeta antequerano ha recibido cartas de campesinos que le decían cuánto les había conmovido ese libro. Antonio Carvajal relata: —Recuerdo la honda emoción de mi padre cuando le regalé *Las cosas del campo*. Mi padre, agricultor y amante de la lectura, encontraba allí conformado, con palabra precisa y mirada bondadosa, un mundo que él sentía y no podía expresar. Supe, entonces, que es altísima misión de la poesía prestar la palabra necesaria a quienes no saben pronunciarla por sí mismos”. Antonio Carvajal, (Introducción y selección), *José Antonio Muñoz Rojas, Consolaciones del campo*, p. VI. Luis Alberto de Cuenca comenta: —No deja de ser pintoresco que un hombre de ciudad y de asfalto como yo se entusiasme con ese libro. Pero créanme: me entusiasma”. *op.cit.*, p. 26.

⁸⁴⁹ Luis Alberto de Cuenca, *loc. cit.*, p. 26.

⁸⁵⁰ A este respecto, sus artículos reunidos en *Antequera, norte de mi pluma* (1998) demuestran un gran conocimiento de la historia de su ciudad y de su gente, pasando en esta obra por la historia de las distintas iglesias de Antequera desde la primera San Salvador, hoy desaparecida, hasta las del siglo XVIII (33-34). Además, presenta al lector muchos personajes históricos que tienen una relación con esta ciudad como José María Fernández (pp. 35-41 y 59-64), Ignacio de Toledo (pp. 53-58), Ramón Sorzano (pp. 43-44) y otros más. En el mismo contexto destacamos que el poeta a lo largo de esta obra hace mención a varios familiares escritores, a los cuales conoció o por su abuela Teresa, o a través de las bibliografías, o, por toparse con un documento de primera mano. Como apunta Francisco López Estrada en el acto de la presentación de *Antequera, norte de mi pluma* en Antequera: —La obra es como la fe de vida de lo que nos rodea aquí y ahora: esta ciudad, su historia, la noticia —bien escrita, con el arte de quien tiene la pluma muy entrenada en el quehacer poético—. Noticia de gentes que vivieron hace tiempo, y de otras, cercanas; algunos de los que aquí están, las han conocido, incluso yo mismo, que soy antequerano por adopción”. Francisco López Estrada, “José Antonio Muñoz Rojas ...”, p. 422.

A ti que en esta tierra consentida
 con el sudor de tanta noble frente,
 de tanta vieja mano endurecida,
 de tanto surco fiel y diligente,
 tanta sangre gastada y tanta vida
 como en ella ha dejado nuestra gente,
 te entregas a lo hermoso y a lo eterno
 de la labor del campo y su gobierno,⁸⁵¹

Hablar sobre el sudor de esa gente,⁸⁵² la vieja mano endurecida, la sangre gastada, no está muy lejos del concepto unamuniano de *“intrahistoria”*. En el caso de Muñoz Rojas, los campesinos son seres marginados⁸⁵³ y periféricos que, a pesar de ello, realizan una labor dura tan efectiva. En el *Cancionero* como en *Las cosas del campo* palpitan muchos ejemplos del escenario del esfuerzo y el trabajo donde el hombre entra en comunión con la tierra, un testigo del dolor, cansancio e injusticia:

Hombres del campo, hechos al polvo y a la pena, con la copla sin alegría, pardos, contra el suelo, surco va, surco viene, ya al arado, ya a la hoz al azadón, uncidos a la tierra, nobles hombres del campo, en el olvido y en la desesperanza.
 Se vive como se puede, malamente; se mantiene malamente la esperanza, nadie sabe de qué. Os sospechais ^[sic.] siempre cerca de la tierra, apenas os saca de ella una hora en que el mundo se dora, el aire se hace ingrátido, la noche alegre y amais ^[sic.]. Luego os ata la carga del amor, se os arruga la cara, se os hace pesado el andar, duras las manos, torcida la sonrisa. No hay nada que esperar. Al frío seguirá el calor, al relente de la noche la chicharrera del mediodía.⁸⁵⁴

⁸⁵¹ “Geórgica” en *Cancionero de C. seri* p. 205.

⁸⁵² Es curioso ahora plantear el punto de vista de Unamuno, según él, el campesino ama el campo, pero lo ama por instinto, lo ama utilitariamente, por eso, no se debe tenerlo como modelo para aprender cómo se ama la tierra. El que tiene que tener su frente encorvada sobre la esteva del arado no es el que mejor puede gozar de la hermosura del campo. El trabajo duro en la tierra es el que nos ha de enseñar a querer la tierra. El amor desinteresado al campo, el sentimiento de la naturaleza tiene su origen en la utilidad que aquél nos presta. (*op. cit.*, P. 370).

⁸⁵³ En *Las cosas del campo* habla de esa gente del campo, tan olvidada, tan desesperada. Hay una relación mutua que une la tierra y sus gentes, su felicidad y miseria están vinculadas a ella. Entre sus personajes es Miguelillo el pavero, Narciso el cantor, Nicolás el historiador, que están diseminados en *Las cosas del campo*.

⁸⁵⁴ “Hombres del campo” en *Las cosas del campo*, *op.cit.*, p. 67. Y en otro capítulo del libro en “Los olivos” se refiere a esta relación mutua entre la gente del campo y la tierra, se trata de una convivencia con su sufrimiento y placer: “La tierra los da sin sentirlos y ellos nunca la han traicionado, han puesto sus nervios y su dureza a su servicio. Los alberos ven olivos fruteros, siempre frescos y enramados, los

El autor de *Las cosas del campo*, perteneciente a una familia de ~~h~~labradores acomodados”,⁸⁵⁵ se interesa por la tierra y su gente, contempla profundamente la belleza del campo y sus labradores.⁸⁵⁶ José Antonio Muñoz Rojas, en juicio de Javier Martín Ríos”, ~~está~~ en ese grupo selecto de autores españoles que han sabido escribir de la vida del campo tras vivir y sentir su pureza en toda su plenitud”.⁸⁵⁷ Su amigo García Lorca señala que lo que más le importa es la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. La memoria del granadino está llena de voces humanas, plasmadas en su obra:

A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo.⁸⁵⁸

El infortunio de esa gente llana ocupa un puesto destacable en la obra del antequerano como en *Épitaño a una joven pastora que amaneció ahorcada*”, basado en un suceso real que tuvo lugar en 1938 cuando el poeta vivía en la Casería del Conde:

Al viento
hoja inesperada,
de un olivo sediento
la oliva más morada.

No vengán los zorzaes
a picar de este fruto. El estornino
enjarete tus honras funerales

cudriales, los desmedran, los polvillares los asolan, pero ya puede el sol apretar, ya puede el hacha ensañarse, serles infiel la reja labradora, tardía la lluvia, duro el viento, recio el sol, agudo el frío y larga la escarcha, que puntualmente vendrán con su aceituna el año que toque”.

⁸⁵⁵ Vicente Aleixandre, *—José Antonio Muñoz Rojas, señor andaluz—*, p. 336.

⁸⁵⁶ La contemplación es fundamental en su poesía. Por eso se nota el empleo de un grupo de sintagmas relacionados con el acto de contemplar, por ejemplo, ~~—er—~~, ~~—irar—~~, ~~—pensar—~~. En *Cancionero de la Casería*: *—Miradas, voces del alma,/con solo mirarte digo/ lo que no dicen las palabras—*.

⁸⁵⁷ Javier Martín Ríos, *—Las cosas del campo—*, *Luke*, noviembre 2009. Revista virtual disponible en <http://www.espacioluke.com/2009/Noviembre2009/martin.html>.

⁸⁵⁸ García Lorca, *op.cit.*, p. 64.

y lamente tu sino.

Tanta amargura larga
como en el hueco de estos ojos cabe,
y tanta sed amarga
como este labio sin color ya sabe...

¡Ah, tú!, la convertida
en inútil badajo, la campana
tañendo, mas sin vida,
en el primer romper de esta mañana.⁸⁵⁹

Los versos giran en torno a este miserable accidente, aunque no lo describe detalladamente, nos dibuja un cuadro lleno de tristeza. Antonio Machado en “Aquella tarde”, “Campos de Soria”⁸⁶⁰ y otros poemas, habla del dolor y el sufrimiento de algunos seres vivos y muertos donde las víctimas ejercen protagonismo:

Pasados algunos meses,
la madre murió de pena.
Los que muerta la encontraron
dicen que las manos yertas
sobre su rostro tenía,
oculto el rostro con ellas⁸⁶¹

Es de notar que lo descrito por nuestro antequerano sobre la joven ahorcada va en la línea de Antonio Machado. No es todo primavera, hay cuadros llenos de dolor,⁸⁶² pero, el poeta sevillano planteaba con frecuencia el tema del cainismo y hablaba sobre la mala

⁸⁵⁹ *En Cancionero de la Casería*, p. 201.

⁸⁶⁰ Antonio Machado, “Campos de Soria”, en *Campos de Castilla, Obras completas de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Biblioteca nueva, ²1984, p. 767.

⁸⁶¹ Antonio Machado, *Poesía*, Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, ³1993, p.63.

⁸⁶² Adela Rodríguez Forteza, hablando sobre el sufrimiento y la pena presentes en algunos poemas del poeta sevillano, señala que —A la visión primaveral sucede una invernal. Una familia campesina, formada por dos viejos y una niña, está frente al fuego, cada uno ensimismado en su propio mundo interior. Los tres están unidos armónicamente al paisaje, a pesar de la alusión al hijo muerto en la nieve. La sensación en paz perdura”. Adela Rodríguez Forteza, *La naturaleza*, Cordillera, San Juan de Puerto Rico, 1965, p. 228. Citado por Antonio Barbagallo, *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, Diputación Provincial de Soria, 1985, p. 157.

gente del campo, llena de envidia, tema que no trató Muñoz Rojas.⁸⁶³ Es curioso que Julio Luis Hernández Mirón establece una comparación entre la naturaleza expresada y meditada por Antonio Machado y la de Muñoz Rojas. Aunque el crítico se detiene en el análisis de *Las cosas del campo*, podemos afirmar aquí, y como aludió el mismo Hernández Mirón que “su prosa discurre por los mismos caminos en temática y estilo”,⁸⁶⁴ por eso, las observaciones siguientes pueden aplicarse también a su poesía. Lo primero es que, según el crítico, aunque los dos poetas presentan las cosas del campo con una gran naturalidad, partiendo de un hondo sentir provocado por el contacto directo con lo campesino, el poeta de *Campos de Castilla* describió el paisaje soriano y cuando regresó a su paisaje propio, que es el de Baeza, el paisaje soriano desplazó al andaluz. Pero, en el caso de Muñoz Rojas ningún paisaje apartó al antequerano. Además, al contemplar el campo de nuestro poeta sentimos que el mismo poeta es un elemento más de este labrantío, una parte del campo antequerano, mientras que Antonio Machado contempla el paisaje desde fuera. Cabe señalar que, según Hernández Mirón, la visión que presenta José Antonio Muñoz Rojas del campo es emotiva, resultado de su vivencia interpretada líricamente a través de la contemplación diaria. En el caso de su maestro, predomina “el matiz de un campo recordado”.⁸⁶⁵

En su vivencia del campo el poeta se asoma a la interioridad de su alma. El campo es el lugar donde se crió y vivió; cuando asoma a él, ve ante sus ojos la historia de mucha gente. No solo recupera su infancia, sino que realiza una visión penetrante en los diferentes elementos telúricos que conformaron su ser.⁸⁶⁶ De este campo nos presenta una imagen muy complicada y muy bella, habla de un monte con verdes olivos cuyas aceitunas van negreando y ya es el tiempo de recogerlas. Se refiere ahora a “estos brazos y este cuerpo” que van a llevar a cabo esta labor tan dura, sobre todo cuando recogen las bajeras con sus manos, en “Olivos, III” describe:

y comienzan a afilarse
las hojas de los hocinos,
estos brazos y este cuerpo,

⁸⁶³ Antonio Machado dice en “Por tierras de España, XCIX”: “Aunda el hombre malo del campo y de la aldea,/capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,/ que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,/ esclava de los siete pecados capitales”.

⁸⁶⁴ Hernández Mirón, “*Las cosas del campo...*” p. 451.

⁸⁶⁵ loc. cit., p. 457.

⁸⁶⁶ loc. cit., p. 460.

todo lo que tengo mío,
negreando las aceitunas,
las bajas del olivo.

Los campesinos alivian su cansancio con unas canciones, tan tradicionales: “Por el campo, / con la yunta en la besana, / va la copla retumbando”.⁸⁶⁷ Aunque el sufrimiento puede también matar el canto en las gargantas, impidiéndole nacer:

y los Nazarenos,
y los Zapatitos del niño de Dios,
con el airecillo,
no bailan a un son.⁸⁶⁸

Como dice Juan Benítez, el autor relata, en *Las cosas del campo*, con un estilo casi poético, las faenas del campo, las costumbres, determinados oficios agrarios hoy ya desaparecidos. Describe la manera de ser de sus gentes, la llegada de la primavera con los abejarucos. Cuenta cuándo florecen las encinas. Trata de las lilas, los jaramagos, las gayombas, etc.⁸⁶⁹

Al final todo se olvida y nadie va a recordar el esfuerzo de la gente del campo, cuya historia se va con el tiempo:

Se quedará este campo sin historia,
y tan calladamente,
bajo la tierra oscura,
será como un arroyo su memoria
del sol aquel y aquel relente,
de aquel atardecer y aquella gente,
bajo la tierra dura.⁸⁷⁰

Esto hace recordar a Juan Ramón Jiménez en su poema “El viaje definitivo”. Aunque el antequerano habla de la corta vida de este campo en la memoria de la historia, el

⁸⁶⁷ “Coplas de la Casería”, en *Cancionero de la Casería*, p. 192.

⁸⁶⁸ *loc. cit.*, pp. 191-192.

⁸⁶⁹ Juan Benítez, “La deuda de Antequera”, en *Málaga hoy*, p. 38.

⁸⁷⁰ “Elegía” en *Cancionero de la Casería*, p. 202.

poeta de Moguer reconoce la caducidad de la vida del hombre, pese a la continuidad de las cosas bellas que lo rodeaban. Los dos pasajes son de carácter melancólico.⁸⁷¹

El campo ya se transformó y la nueva maquinaria desplazó los utensilios precarios que la gente ya no utiliza, y por tanto, desconoce en la actualidad, nuestro poeta, arraigado en su tierra y gran conocedor de muchos detalles que los otros ignoran sobre el campo, señala en *Las cosas del campo*:

Narciso el Cantor y la flauta murieron. Ni pensador, ni Velador, ni sus oficios existen ya. Los mulos se acabaron y las cuadras están desiertas y sin rumores de piensos. Dos quedan para muestra. A los álamos blancos del Sotillo se los ha cargado el regadío porque estorbaban y el viejo Ojiblanco tiene sucesor en unos plantones nuevos y apretados que crecen que da gusto. No quedan ni bielgos, ni barcina, ni ninguno de aquellos instrumentos de verano que hacían vivas las eras. Apenas si sus nombres se conocen. En menos que canta un gallo las cosechadoras arramblan con un trigal y como quien no quiere la cosa en un santiamén no dejan caña con cabeza. Pero en las cosechadoras el canto es difícil.⁸⁷²

Es significativa la observación de Julio Luis Hernández Mirón de que en los oficios no intervienen las máquinas, solo de modo directo el hombre: la barcina, segadores, el talador, los aceituneros. Solo un par de veces menciona el braván.⁸⁷³ Este realismo tiene su parangón en la obra de Juan Valera en la cual «Pasan vendimiadores, gañanes, mozas que vuelven de la fuente».⁸⁷⁴

En la «Dulce y agria Andalucía» apunta Muñoz Rojas un cambio más esencial, relacionando la historia del olivar con la historia de sus gentes, pues los hombres y sus hábitos cambian mientras crece el olivar:

El crecimiento del olivar ha ido a la par de muchas cosas y muchos cambios. No es sólo el aspecto del campo el que cambia: con él cambian cuantas realidades le rodean: los

⁸⁷¹ «Yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando,/ y se quedará mi huerto con su verde árbol,/ y con su pozo blanco.// Todas las tardes el cielo será azul y plácido,/ y tocarán, como esta tarde están tocando,/ las campanas del campanario.// Se morirán aquellos que me amaron,/ y el pueblo se hará nuevo cada año,/ y en el rincón de aquel mi huerto florido y encalado,/ mi espíritu errará, nostálgico.// Y yo me iré, y estaré solo, sin hogar, sin árbol/ verde, sin pozo blanco,/ sin cielo azul y plácido.../ Y se quedarán los pájaros cantando». «El viaje definitivo», *Poemas agrestes* (1910- 1911), en Miguel Díaz Rodríguez, María Paz Díaz Taboada, *Antología de la poesía española del siglo xx*, Madrid, Istmo,⁴ 2003, p. 117.

⁸⁷² *Las cosas del campo*, 2007, p. 11.

⁸⁷³ Julio Luis Hernández Mirón «*Las cosas del campo*...» p. 456.

⁸⁷⁴ «Don Juan Valera y su Andalucía», en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 60.

hombres y sus hábitos. Con el olivar ha sido creciendo una clase mezcla de antiguas raíces y plantones recientes, advenedizos de pueblos que fueron a más, adquirientes de desamortizaciones, ahorradores que, céntimo a céntimo y gota a gota de sudor, juntaron para hacerse hoy con esta, mañana con aquella haza, hasta hacer finca, levantar casa y acabar casando a sus retoños con los de la antigua aristocracia local.⁸⁷⁵

3.6. EL RECUERDO DE LO ANTEQUERANO, UNA FORMA DEL ARRAIGO

Ante todo, queremos establecer que el tono triste y pesimista de la voz poética de Muñoz Rojas durante los años cuarenta se escucha incluso en los momentos más arraigados del poeta. Para entender esta situación, recordamos que el antequerano percibió un sentimiento de desarraigo existencial estando en el lugar que antes quería y admiraba, en Cambridge. Así, en su refugio en Inglaterra, septiembre de 1936, expresa el poeta su desgarró interior que lo hizo perder el sentimiento de la belleza del lugar:

El Cambridge al que llegué aquellos finales de septiembre del 36, alojándome la generosidad de Bullock en Flendyshe, nada tenía que ver para mí con el que había dejado a primeros de julio. Seguían las muchachas raudales en sus bicicletas por *roads* y *lanes*⁸⁷⁶, seguían los *punts* deslizándose por el río y los backs derramando su belleza otoñal sobre su corriente. La desazón, la perplejidad, lejos el corazón de aquel contorno... Mi vida era la de un ausente en la ciudad por mucho que mis pies pisaran sus calles.⁸⁷⁷

De la misma manera, en *Cancionero de la Casería* (1938-1951) el antequerano expresa su angustia por el paso del tiempo que amenaza lo bello de la Naturaleza. Como prueba es suficiente leer el poema “IV” que describe este sentimiento:

Se queda

⁸⁷⁵ —“El dulce y agria Andalucía” en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 201.

⁸⁷⁶ En 1936, precisamente el 24 de febrero, Muñoz Rojas escribió el poema —“Una ciclista” a la vista de una ciclista en un parque de Cambridge: “Entre autobuses, entre corazones,/ entre almas atónitas, por puentes,/ exhalada tu firme bicicleta. —Una ciclista”, en *Canciones*, p.83.

⁸⁷⁷ “El gran lío”, en *La gran musaraña*, p. 168.

el abril sin flor ni rama,
 pájaro sin alameda,
 muchacho a quien nadie llama.
 Nube sin sol. Desconsuelo.
 O granado sin amor,
 hoja roja o roja flor.
 Ala sin vuelo en el suelo.
 Corazón, en los laureles,
 ¿qué haces?
 Vienen altas
 mariposas.
 Tú no sueles
 descansar.
 ¡Oh, qué bien saltas,
 corazón, entre las cosas,
 como si no fuera un río
 este irse entre las manos
 del tiempo! ¡Duros vilanos!
 Y la sangre, desvarío
 por las venas. O ese fuego
 que te enciende,
 ese sosiego
 que te huye. Ese caballo
 que te arrebató ¿hacia dónde?
 ¿Tu alto mayo?⁸⁷⁸

A pesar de ello, Antequera y su tierra siguen el suelo y el centro del alma del poeta, cuyo recuerdo proporciona un sentimiento del arraigo. De hecho, evocar el pasado y buscar los amarres en el recuerdo es una forma del encuentro del poeta consigo mismo, y un rasgo de la poesía del antequerano. A este respecto, Juan Alcaide de Vega señala que José Antonio Muñoz Rojas escribió una copla de tres versos que cierra una gran verdad: “Lo más malo de este mundo / es echarse a andar por dentro / y no encontrarse con uno”.⁸⁷⁹ Según comenta, el poeta vuelve agustinianamente hacia su interior “para sacarse de dentro su yo más sincero, su yo más auténtico; buscarse en su interior y

⁸⁷⁸ “IV”, en *Cancionero de la Casería*, p. 177.

⁸⁷⁹ “Coplas”, en *Cancionero de la Casería*, p. 184.

encontrarse consigo mismo”. Averiguar gozosamente que no se está vacío”.⁸⁸⁰ El crítico lo compara con Lope de Vega en sus versos: —A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, / y por venir de mí mismo, / no puedo venir más lejos”. Lo que aúne a estos dos poetas es la interiorización y búsqueda. Descubrirse a sí mismo lo que uno es. Pues, esto es el remedio contra la brevedad de la vida. Lope de Vega en estos versos está descubriendo a la memoria como la musa mayor de la creación literaria.⁸⁸¹

Antequera y lo antequerano representan para el poeta un pasado y un presente. En *Antequera, norte de mi pluma* confiesa:

No quisiera que ningún rincón de ella, ningún testimonio de su pequeña grande historia me fuera ajena. Andar sus calles o asomarse a su vega es encontrarme a mí mismo, no sólo el niño que fui, sino a tantas gentes como han proyectado aquí sus vidas, a tantos lugares como me han conformado en el que soy. Con los años se van viendo más claros estos accidentes del vivir y se va sabiendo algo de lo que se es, por lo que fueron los nuestros.⁸⁸²

Evocar el pasado, los paraísos perdidos, los años compañeros de la infancia antequerana, y los —Trozos de poemas que surgen de pronto [...] Hechos, personas”,⁸⁸³ puede realizarse con deleite o con angustia. Como hemos mencionado en el segundo capítulo de este trabajo, el recuerdo de los años de la infancia es un rasgo de la poesía de la generación del 36. Vicente Aleixandre cita a nuestro poeta antequerano junto a Luis Rosales, Leopoldo Panero y otros del 36 en —Algunos caracteres de la nueva poesía española” (1955) como ejemplos de los poetas que trataron el tema de la infancia: —Aducimos este nombre [Luis Rosales], como mencionaremos a Panero, Carmen Conde, Vivanco, Muñoz Rojas u otros”.⁸⁸⁴ Por su parte, Francisco Ruiz Soriano se refiere a este rasgo de la poesía del antequerano, es decir, el recuerdo del pasado; según él: —Como muchos de sus coetáneos (Rosales o Gil-Albert), Muñoz Rojas se caracteriza por la reflexión en torno a la cotidianeidad de la existencia donde la memoria tiene una función predominante junto al gusto por el paraíso perdido de la infancia y el ser

⁸⁸⁰ Juan Alcaide de Vega, —Memoria y desmemoria en la literatura de Antequera”, (José Antonio Muñoz Rojas: un humanista y barroco del siglo XX), *Actas del VIII Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura*, Diputación provincial de Málaga, 7-10 febrero 2002, p. 48.

⁸⁸¹ *loc. cit.*

⁸⁸² Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi pluma*, p. 25.

⁸⁸³ Javier Rodríguez Marcos, —b que no se recuerda no está vivo”, p.3.

⁸⁸⁴ Vicente Aleixandre, —Algunos caracteres de la nueva poesía española”, pp. 497-498.

humano en armonía con la naturaleza”.⁸⁸⁵ La memoria, entonces, forma parte de su contemplación diaria sobre la existencia misma del ser humano, donde el cuadro de su infancia se hace presente por la recuperación mental de sus hechos y detalles.

Recrear el mundo de la infancia o juventud por parte de un poeta, o más bien, salvarlo del olvido a través de la palabra, se produce o con mucha fidelidad a la realidad, o con algo de imaginación; en todo caso se apoya principalmente en la retentiva. El sentimiento de la temporalidad provoca el refugio en lo eterno que es la memoria, como advierte Vicente Aleixandre al referirse a los poetas del medio del siglo pasado, época fértil de la producción literaria de nuestro antequerano: —Es fácilmente perceptible que los poetas de nuestros días, con su conciencia de lo temporal, utilizan en notable servicio a la memoria, entre las facultades del espíritu, con sensible descenso de la fantasía, predominante en épocas inmediatamente anteriores”.⁸⁸⁶ Esta disminución de la imaginación donde el poeta inventa muy poco y se apoya en realidades encuentra en la poesía de Muñoz Rojas un buen ejemplo. Así pues, la obra autobiográfica de nuestro antequerano puede ser de utilidad para nosotros; se trata de una experiencia personal transformada en poesía donde el —yo poético” coincide con el —yo personal”.

De la misma manera, la creación literaria para José Antonio Muñoz Rojas desempeña el papel de efusión de la memoria que es la recuperación y rescate del pasado. Javier Rodríguez le preguntó: —¿Sólo las cosas que se recuerdan siguen vivas?” y el antequerano afirmó: —Para mí sí, definitivamente. Lo que no se recuerda no está vivo, aunque no se puede vivir de recuerdos. El tiempo le hace a uno algunas jugarretas. Yo tengo ahora memoria de cosas inverosímiles, cosas que no había pensado que podría recordar jamás”.⁸⁸⁷ Esta declaración nos pone ante dos realidades: la intemporalidad de lo recordado, y la realidad transitoria y engañosa del tiempo. En el caso del antequerano, la vuelta a la niñez no es una escapada para abandonar las responsabilidades de la edad madura. Al revés, se trata de un poeta que vive cada instante con intensidad, como aconseja a su público: —Aferrarse a la vida. Quitarle toda la escoria”.⁸⁸⁸

Es verdad que el poeta recuerda algunos detalles minuciosos, —inverosímiles”. La imagen del —pozo” con su carácter hondo y oscuro sirvió al autor para expresar los

⁸⁸⁵ Francisco Ruiz Soriano, *op.cit.*, p. 129.

⁸⁸⁶ Aleixandre, —Algunos caracteres...”, pp. 497-498.

⁸⁸⁷ Palabras de Muñoz Rojas en Javier Rodríguez Marcos, —Lo que no se recuerda no está vivo”, p. 2.

⁸⁸⁸ Palabras de Muñoz Rojas en Álvaro García, —El poeta en el tiempo”, p. 115.

recuerdos que le vienen a la mente desde lejos. La imagen se va con el as del poema –Sueño adentro”: –Hoy ya que sólo llevo tantos pozos a donde/ si me asomo contemplo las cosas que me miran”. En uno de estos pozos Muñoz Rojas nos saca este recuerdo expresado en –Cambridge 1938”:

Monaguillo a los seis y colegial a los nueve;
cuando chico lloraba por nada,
y amaba entre todos los animales a los perros y a los
corderos;
ciertas personas, Angelita, la niñera, que murió en
Buenos Aires [...].⁸⁸⁹

Estos detalles que persisten en la memoria del poeta y resisten el paso del tiempo invitan a considerar que: –Nada se pierde por dentro, todo queda”.⁸⁹⁰ Esto coincide en parte con las palabras de San Agustín en –Memoria y olvido”, mencionadas por Emilio Chavarría que analiza *Objetos perdidos* en relación con *Confesiones* donde trata su teoría de la memoria:

Personalmente recuerdo haber perdido muchos objetos. Recuerdo, asimismo, que los busqué y los encontré [...] Pero si cualquier cosa desaparece de nuestra vista por casualidad, pero no desaparece de nuestra memoria, como por ejemplo, cualquier objeto visible, su imagen se conserva dentro de nosotros [...] Esto quiere decir que el objeto estaba perdido para los ojos, pero se conservaba en la memoria.⁸⁹¹

Muñoz Rojas intenta explicar cómo iba el proceso de la recreación de las maravillas irrevocables del pasado, señalándonos que hay determinadas condiciones que revivifican el recuerdo. Si nuestro poeta nos había hablado antes de la poesía como inspiración divina, ahora el poeta oye una voz lejana provocada por la belleza del campo: –Se pasa a lo mejor por una calle, por el campo sólo, a la madrugada o en un caliente mediodía estival, y oímos una voz. Es una voz de niño, o mozuela, o varonil. Alguien que canta. Y nos decimos: ahí está la copla”.⁸⁹² Esto ocurre con el poeta a la

⁸⁸⁹ Muñoz Rojas, –Las sombras”, en *Las cosas del campo* (1976), p. 124. Citado por Cristóbal Cuevas, p. 18.

⁸⁹⁰ Muñoz Rojas, –HI”, en *Objetos perdidos*, p. 344.

⁸⁹¹ *Apud.* Emilio Chavarría Vargas, *op. cit.*, p. 172.

⁸⁹² Muñoz Rojas, –Hijas del aire”, *Ens yos...* p. 73.

salida del sol, el agua corriente; el campo con sus cosas, revive milagrosamente el pasado y el tiempo se salva a través de las pocas palabras verdaderas. Creemos que el paisaje evoca en el autor algunas impresiones que parecen a otras de la infancia y, por eso, viene el recuerdo: “La impresión que las cosas al pasar producen en ti y que perdura una vez han pasado es todo cuanto yo mido presente, no las cosas que han pasado y que produjeron esa impresión. Cuando yo mido el tiempo, es esta impresión lo que mido. Luego o esta impresión es el tiempo o yo no mido el tiempo”.⁸⁹³

3.6.1. El recuerdo de los lugares queridos

La nostalgia y el deseo de volver al pasado a través del recuerdo de los lugares queridos es un rasgo del arraigo del antequerano. La mención del agua, sus fuentes y sonido se vincula a los días lejanos de nuestro poeta que en “La vista se vuelve” de *Cancionero de la Casería* (1938-1951) se amarra a la infancia a través de la recuperación de la imagen del agua suelta y fluida, la causa de su gozo y delicia. En “Altos mayos”, a pesar de que “Lo nuestro es lo amargo”,⁸⁹⁴ la dulzura del mundo reside en el río y su fluir: “¿Qué se queda/ que no es río, /ni alameda, /ni fluir?”.⁸⁹⁵ Además, en su prólogo a *Antequera, memorias de una época*, evoca una escena inolvidable que el paso de los años no ha podido borrar, pues, en 1915, cuando andaba por sus seis años, asomándose al mundo, recordó aquella “fuente pública que había en la Carrera, bajo nuestros balcones, el monótono y eterno del agua”.⁸⁹⁶

En el prólogo que escribió en su senectud a *La Antequera de Washington Irving* recuerda un paseo con su abuela por el camino de La Ribera, el río de la Villa y, sobre todo, el ruiseñor del huerto de Perea. Según comenta en sus últimos años: “Uno de los pocos consuelos de los viejos es esta evocación del pasado con sus bellezas e ilusiones”.⁸⁹⁷ Y vuelve también a recordar estas escenas en *Oscuridad adentro*, al recuperar la Alhajuela donde “Las aguas de la sierra iban moviendo/ bajo murallas nobles”.⁸⁹⁸ Las miradas siempre se escapaban y volaban hacia el “prodigio del agua y de la rueda”.⁸⁹⁹ En su “Elegía de la Alhajuela” recuerda y lamenta la desaparición del

⁸⁹³ Apud Emilio Chavarría, *op. cit.*, p. 181.

⁸⁹⁴ Muñoz Rojas, *Canciones de la Casería*, p. 180.

⁸⁹⁵ Muñoz Rojas, *loc. cit.* p. 175.

⁸⁹⁶ Antonio Parejo y Jesús Romero (eds.), José Antonio Muñoz Rojas (pról.), *Antequera memorias...* p. 9.

⁸⁹⁷ José Antonio Muñoz Rojas (Prólogo), *La Antequera de Washington Irving*, p.13.

⁸⁹⁸ Muñoz Rojas, “Espejo interior”, p. 296.

⁸⁹⁹ Muñoz Rojas, *loc. cit.*

arroyo que corría y cantaba. El agua que servía para abreviar el ganado ahora no existe, tampoco el olor del culantro que tenía el agua corriente antes de haberse destruido su querida Alhajuela. Este agua de la Alhajuela –como él la llama- lo refrescaba. Es hermosa la escena del vital líquido que corre por el arroyo, –entre gayombares”,⁹⁰⁰ en su lugar del alma para siempre:

Un montón de escombros es lo que queda
de aquella entrada, de aquella reguerilla
donde corría el agua, eternamente el agua,
con la capillita de mis lecturas al fondo.

[...]

Busco la entrada y no está y la estoy viendo
sin poder entrar aunque estemos viéndola
y sintiendo el agua cantando, el agua correr.
Pero no puedo entrar en la estancia,
porque la estancia no existe aunque la vea,
ni siquiera la reguerilla donde el agua
corría eternamente, ahora corazón abajo
y los ganados llegando al abrevadero,
una larga tropa, de mugidos balidos cencerros,
llegando, dentro de mí, al abrevadero,
y el ruiñeñor en la breña, y el culantro
que huele todavía en el agua corriendo.⁹⁰¹

Desde luego, el agua no es siempre clara, pues, en los momentos de desesperación cuando –el corazón espera y nadie viene”, las aguas se hacen negras, como él confiesa en *Oscuridad adentro*: –El corazón no sabe/ más que esperar junto a las aguas negras, / donde pasan las sombras de las nubes”.⁹⁰² Nuestro poeta antequerano cantaba a los ríos, sobre todo los de Andalucía. Desde su infancia, el río ejercía sobre él una especial influencia: –El río fue uno de los grandes descubrimientos de mi infancia. Ver su fluir

⁹⁰⁰ Muñoz Rojas, *Consolaciones*, p. 166.

⁹⁰¹ Muñoz Rojas, –Elegía a la Alhajuela”, en *La voz que me llama*, p. 393.

⁹⁰² Muñoz Rojas, –Raíces en lo oscuro”, *Oscuridad adentro*, p. 285.

tranquilo e infinito, sentir el rumor continuo de sus aguas inacabables, poder navegarlo, constituían algo mágico”.⁹⁰³

3.6.2. El recuerdo de la casa antequerana

Un motivo relacionado con el recuerdo de los años de la infancia antequerana es el de la casa. En “Sueño adentro” de *Consolaciones* alude a su casa familiar, sus rincones, tiempos y a los otros niños que jugaban con él:

Todo era hermoso. Íbamos
a jugar. Otros niños
venían, y eran gritos
en el jardín, colgados
sobre las flores; era
como un festón del júbilo
sobre la casa [...].⁹⁰⁴

La casa no es solo un lugar físico, sino también testigo del paso del tiempo. Esta visión de la casa lo expresa el poeta en *La gran musaraña*: “Quizá a lo que más se pareciera la vida era a una casa como la nuestra, grande y con muchas habitaciones, cuyas llaves secretas no se nos entregaban de una vez, sino un día una, al siguiente otra, en un transcurso y combinación de espacios y tiempos, sin llegar a conocer nunca sus últimos recintos”.⁹⁰⁵ Es, supuestamente, la casa de su abuela materna que asumió la responsabilidad de criarlo tras la muerte de su madre: “A lo de siempre vuelvo desde siempre: a la mano⁹⁰⁶ primera y a la casa,”.⁹⁰⁷ El poeta vuelve siempre a su centro, que

⁹⁰³ Muñoz Rojas, “Pedro Espinosa, amigo personal”, *Ensayos...*, p. 16.

⁹⁰⁴ Muñoz Rojas, “Sueño adentro, II”, en *Consolaciones*, p. 164.

⁹⁰⁵ Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, p. 17.

⁹⁰⁶ Se puede recordar ahora a Antonio Machado que escribió un poema titulado “Recuerdo infantil”. En la poesía de este poeta maestro hay una mano que oprime, es la expresada en *Los complementarios*: “pero la férrea mano mi diestra atenazaba”. Muñoz Rojas cometa el verso de Machado: “Tal vez la mano, en sueños” señalando: “el primer verso, la mano en sueños, nos sitúa en un doble plano a la vez realismo y fuera a toda realidad. Se conjugan en él la mano, que es lo que más acerca al hombre a la materia, la gran constataadora de la materia para él, y el sueño, esa otra mano del alma, con la que el hombre tienta aquello que con su material mano no puede tocar. Es esa otra mano en sueños, la palabra, la que busca sonámbulamente, con el profundo sentido del sonámbulo, tan alerta para las visiones profundas. Esta mano y estos sueños son frecuentes en la poesía de Machado, como habrán notado los lectores de su obra. Que en ésta aparecen las dos manos que asisten al hombre a través de su vida: la de la madre tras la que el niño corre hasta acogerse a su seguridad y la de la mujer amada que en sus sueños le consuela o apena cuando la ve irse”. “Hijas del aire”, en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 70.

es la casa: ~~La~~ casa y sus gentes *son para* los niños que la habitan: el futuro escritor y sus hermanos se sienten, con razón, centro de un mundo capitaneado por su abuela, que tras la pérdida de la hija única, consagra a los nietos su existencia. La casa es para Muñoz Rojas seguro refugio, desempeña la misma función que su abuela, Teresa”.⁹⁰⁸ Este hogar estaba situado, como se ha señalado, en la calle Carrera de Antequera. No se trata aquí de algo inerte o una casa cualquiera, era una nave, llena de personas queridas, olores y recuerdos:

¡Qué poblada la casa!
 ¿Quién llenaba sus cuartos,
 quién colmaba su aire,
 con amigos de siempre,
 con olores de siempre?
 Era una hermosa nave
 soplada por memorias
 de siempre. Crujían
 sus muros con el peso
 de pasos de recuerdos.⁹⁰⁹

Estos versos permiten recordar *La casa encendida*⁹¹⁰ de Luis Rosales, compañero de generación poética, cuando evocaba las imágenes de sus padres y amigos del pasado en los cuadros de su casa. Lo mismo ocurre con Muñoz Rojas que escuchaba y sentía la presencia de almas, como relata en *Historias de familia*:

Alma de almas. Alma de muchas almas era una frase más. Y, sin embargo, ninguna mejor para designar aquellas presencias misteriosas. Tenía que andar con miedo, volver la cabeza continuamente, asomarme a las habitaciones, de puntillas, no hubiera alguien. Y desfilaba ante los sillones de la sala como si no estuvieran vacíos, diciéndome en alta

⁹⁰⁷ Más de una vez nuestro autor habla tanto en su poesía como en prosa de una ~~mano~~” que a veces se refiere a su madre y otras veces a la abuela. En ~~Las~~ sombras” de 1976 se refiere a ~~una~~ mano misteriosa que en el instante último se ha interpuesto”.

⁹⁰⁸ Ana Rodríguez de Agüero y Delgado, ~~Imaginario~~ de la infancia en la obra de José Antonio Muñoz Rojas”, en *Muñoz Rojas* (2)... P. 259.

⁹⁰⁹ ~~Sueño~~ adentro” II, en *Consolaciones*, p. 165.

⁹¹⁰ No es la primera vez que *La Casa encendida* (1949) suena en sus versos, por ejemplo, Muñoz Rojas en *Oscuridad adentro* dice: ~~pasos~~ perdidos en lo oscuro, sordas, / manos que tientan y no alcanzan, ojos/ abiertos en las sombras”. Luis Rosales escribe ~~nientras~~ camino a oscuras,/ con las manos abiertas y ofrecidas para no tropezar”

voz mi nombre, para estar seguro de mí, porque esperaba de un momento a otro que me preguntaran y mi historia me hacía temblar.⁹¹¹

Este pasaje se relaciona con las historias que llevaba esta casa, historias de sus abuelos y antepasados conservados en el archivo del poeta. Ana Rodríguez de Agüero y Delgado señala: «En su libro *Historias de familia* intentará el autor salvar del olvido un resto de las vidas de sus antepasados, tal como le fueron transmitidas por su abuela, tal como pudo atisbarlas en el archivo familiar».⁹¹² Por eso, nos parece certera la correlación expuesta por la profesora entre la imagen de la casa y el archivo como cuadros fundamentales de la infancia del antequerano.

El paraíso perdido del poeta es el cortijo de La Alhajuela, la residencia veraniega de su familia, y el lugar preferido durante su infancia. Antes de la destrucción de esta finca, formaba parte de una hermosa escena, sobre todo durante el florido mes de mayo:⁹¹³

El corredor de losas relucientes,
la escalera subiendo a la ventura
del sabido calor, y los serones
de la Alhajuela rebosando frutos.⁹¹⁴

Nuestro poeta describe este cortijo en *Las musarañas* con algún detalle, recordando sus aguas, piedras, jardín, cipreses, etc. llamándolo «paraíso»:

Nunca se quedó allí la Alhajuela, sino que nos siguió siempre, recreándose dentro, ella con todo, sus aguas sonoras, sus noches sonoras, su piedra gris, el jardín, con sus lirios, su agua, sus cipreses, sus granados, con su agua, una salida, Dios mío, abierta a lo diario, a lo asolador. A cada uno le es dado y arrebatado una vez en la vida su paraíso. El nuestro fue siempre la Alhajuela.⁹¹⁵ [p.60]

La casa descrita en *Consolaciones* puede considerarse prototipo de los domicilios andaluces, donde transcurría su infancia y guardaba un entrañable recuerdo. Está pensada contra el calor, como señala en *Las cosas del campo*. En los versos siguientes

⁹¹¹ Muñoz Rojas, *Historias de familias*, p. 13

⁹¹² Ana Rodríguez de Agüero y Delgado, *op. cit.*, p. 263.

⁹¹³ En *La Gran musaraña* hace referencia a este corredor muchas veces, por ejemplo, era donde se sentaba su abuelo en el verano. pp. 11, 17 y 19.

⁹¹⁴ Muñoz Rojas, «Espejo interior», en *Oscuridad adentro*, p. 295

⁹¹⁵ Muñoz Rojas, *Las musarañas*, p. 60.

aparecen las sombras, referentes a los seres difuntos que habitaron aquel hogar, y ahora forman parte del olor de jazmín que llena todos los rincones.

He entrado en la casa deshabitada de todo
salvo de un olor a jazmines
que la llenaba. Me he quedado
como vestido de su olor, como penetrado
de ese mundo, fuera de mí, parte de él,
con tantas sombras que participan de este olor,
aire hoy sólo animado por el aroma de los jazmines,
a quien setiembre saca su blanco más profundo,
como a una vieja arpa su mejor sonido.⁹¹⁶

Se refiere a lo mismo en *Historias de familia* donde los olores son ~~no~~ sólo los mismos olores de todas las primaveras: el olor de las lilas colgantes, el de los celindos, olores de mayo y flores a Nuestra Señora, sino el de todas las gentes que habían pisado los ladrillos carcomidos”.⁹¹⁷

Las cosas huelen en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas. El poeta, relatando sus memorias de infancia, nos detalla los diferentes olores que llenaban el aire a lo largo del camino en Antequera: “También los olores eran distintos y más naturales. Olía a curtidos, a ramón quemado al pasar por las tahonas, a pan caliente, a cochura de bollos y tortas”,⁹¹⁸ como recuerda en *Antequera, memorias de una época*. A este respecto, Hernández Mirón puntualiza que el olor es ~~la~~ vía sensorial que excita más la memoria del poeta”.⁹¹⁹ El crítico remite a un fragmento de *La gran musaraña* para aclarar la importancia del olfato y los olores en nuestro poeta antequerano:

El patio aquel fresquito de las criadas estaba hecho de una acumulación de olores distintos, el de la zaragotana con la que se untaban el pelo, el del jabón que usaban, era otro olor, esto de los olores tampoco se acababa, adivinábamos lo que pasaba por los olores, sin tener que abrir los ojos y hasta la hora que era, los buenos y los malos, no, no, nada se acababa, todo era un continuo empezar, la casa tampoco, bajando la rampa

⁹¹⁶ Muñoz Rojas, “Olor a jazmines”, en *Oscuridad adentro*, p. 295.

⁹¹⁷ Muñoz Rojas, *Historias de familia*, p. 13.

⁹¹⁸ Muñoz Rojas (pról.), *Antequera, memorias de una época*: p. 9.

⁹¹⁹ Hernández Mirón, “Selección de glosas...”, p. 198.

[...].⁹²⁰

Ciertamente, el olfato está relacionado con la evocación del pasado, el poeta recuerda las cosas a través de su olor. Es de destacar también que el antequerano al recordar una maravillosa noche malagueña expresa su encanto y gusto por el olor de la cal y el rumor de las olas del mar: ~~una~~ una noche como ésta, caliente de mar y aromas, malagueña noche que abría estremecedoramente olores de la Caleta, rumores de olas y silencios de entre olas”.⁹²¹ El olor también tiene un movimiento y persigue al poeta en sus andaduras perdidas por la casa:

una mano antigua,⁹²² o a unos huesos cansados
su quejido, el amor.
Errabundo por la vieja casa me he perdido
buscándome a mí mismo
a ver si por fin me encuentro. El errabundo
olor de los jazmines me persigue.⁹²³

Entre las cosas recordadas por el poeta está la mano de su madre. La ~~mano~~” es un elemento que surgió muchas veces en la poesía del antequerano con diferentes connotaciones. En la poesía de Antonio Machado, la palabra está muy presente. Muñoz Rojas tiene un comentario enjundioso a este respecto, pues, en la obra del gran poeta ~~aparecen~~ las dos manos que asisten al hombre a través de su vida: la de la madre tras la que el niño corre hasta acogerse a su seguridad y la de la mujer amada que en sus sueños le consuela o apena cuando la ve irse.⁹²⁴ El antequerano, en *Dejado ir*, describe

⁹²⁰ Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, p. 48.

⁹²¹ “Fiesta de los jazmines” en *Antequera, norte de mi pluma*, p. 161.

⁷⁵ La mano a que se refiere en estos versos son la de su abuela Teresa que es para él, la señora de la casa: ~~La~~ gran figura de la casa era mi abuela, alrededor de la que ésta giraba enteramente” dice en *La gran musaraña*, p.18.

⁹²¹ Muñoz Rojas, *Oscuridad adentro*, p. 295.

⁹²¹ ~~Hijas del aire~~” en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 70.

una de sus estancias en la Casería y recuerda su paraíso perdido, Alhajuela, cuarenta y dos años después de su destrucción. Nuestro poeta anuncia la persistencia del recuerdo, seguir sintiendo los años de infancia que son la raíz de toda su vida. Aún presente la mano que lo llevó, escucha la voz que le daba seguridad y paz:

Hoy subimos al Torcal y la Alhajuela abajo, abandonada, de hecho el jardín, nos llevó de un tirón –aún me duele- a tiempos y gentes que fueron y son carne de nuestra carne. Cómo se hace verdad eso de que siempre volvemos a nuestras raíces. Lo que comenzamos a ser y donde comenzamos a ser, tira siempre de nosotros, y lo que devenimos después, es sólo crecimiento exterior. No salimos nunca de nuestra infancia. Somos el niño que fuimos, y apenas el hombre que el niño quiso ser y seguimos queriendo apresar la mano aquella que nos llevó, seguir oyendo la voz aquella que nos abrió la primera puerta al encanto, que cerró la primera puerta al terror.⁹²⁵

3.7. EL ARRAIGO EN LA TIERRA Y EL LENGUAJE EMPLEADO

Se pueden señalar algunos rasgos característicos del lenguaje empleado para expresar el arraigo en el lugar. El chileno Jorge Teillier precisa algunos rasgos de la llamada poesía nueva en Chile, o sea, de índole arraigada, subrayando que estos poetas adoptan una específica actitud, pues son:

observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas. Los habitantes más lúcidos, tal vez, pero en todo caso, habitantes más de la tierra, y quizás consecuencia de esta actitud es la de que el lenguaje poético no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana: no se buscan palabras brillantes y efectistas, se emplean frases y giros corrientes, sin desdeñar por esto las experiencias de renovación verbal en las cuales suele ser un maestro Alberto Rubio.⁹²⁶

Estas observaciones se aplican al caso de Muñoz Rojas; primero, por lo que se relaciona con su actitud de hombre de la tierra y, segundo, por el empleo de un lenguaje cotidiano y simple, lejos de lo relumbrante o artificios. Ciertamente, el uso de las palabras cotidianas puede ser característico de su poesía. Nuestro antequerano menciona

⁹²⁵ Muñoz Rojas, *Dejado ir*, “Día 30 de marzo. Casería”, p. 65.

⁹²⁶ Jorge Teillier, Jaime Quezada, *op. cit.*, p. 137.

el nombre de algunas herramientas agrícolas, los objetos y aparejos del campo. Observamos en *“geórgica”* la aparición de algunas palabras como azadón y establo:

Gozosas las cosas van, y los prados,
y la tierra húmeda, y los relinchos, y las yerbas
dulcemente tronchadas, los azadones; y en la sierra,
vuelta flor toda aspereza, las vacas
saltan locas, husmeando el amor que se acerca;
y los caballos, vencidos, noblemente
vuelven al establo sin relincho.⁹²⁷

El *“hocino”* en el verso siguiente se refiere al utensilio de hortelanos: *“Que la aceituna negree/ entre el verde del olivo,/ y ya verás si es mentira,/ si es verdad lo que te digo;/ que los zorzales la lleven/ negra y brillante en el pico/ y comienzan a afilarse / las hojas de los **hocinos**”*.⁹²⁸ En *“Glosario del mundo del campo”*, preparado por Clara Martínez Mesa hallamos que la palabra se refiere a *“Utensilio usado por los hortelanos para transplantar”*, *“Paso de un río entre dos montañas”*, *“Faja de terreno que queda entre el río y la montaña”*, y *“Huertecillo cultivado en ella”*.⁹²⁹ En el verso mencionado corresponde a la primera definición.

Pilar Fernández Martínez aclara que en la terminología que alude a las herramientas agrícolas, así como a las construcciones, objetos y aparejos del campo, hay una proporción importante de voces específicas, autóctonas de la tierra andaluza, de ese campo antequerano que el autor abre ante nuestros ojos.⁹³⁰ Como ejemplo de ello mencionamos el término *“barcina”*, que aunque el poeta lo emplea en *Las cosas del campo*, no lo hemos encontrado en toda su poesía, pero es curioso que Muñoz Rojas lo emplea sustantivado por un sufijo de oficio *“-or”* y utiliza el gerundio de esta palabra: *“barcinador”*, *“barcinando”* en *“Dios del estío”*. En su obra maestra dice: *“No quedan ni*

⁹²⁷ *“Geórgica”*, p. 204.

⁹²⁸ *“Canciones de la Casería”*, p. 195.

⁹²⁹ En Clara Martínez (ed.), *OC*, p. 401. Es de destacar también que el poeta empleó algunas palabras con doble sentido. En *Abril del alma*, Soneto I, dice: *“[...] y la gloria/ del viento en los cabellos, y en la vena/ este rumor de sangre y de colmena”*. El lexema *“vena”* tiene en el campo semántico de agricultura dos sememas; el primero es, según María Moliner, *“Filamento de tejido conjuntivo de los que surcan las hojas vegetales formando un reticulado”* y *“Conducto subterráneo natural por donde corre agua”*. El significado del campo semántico del cuerpo humano es *“Cada uno de los vasos por donde vuelve la sangre al corazón después de haber bañado los tejidos”*. Ver *loc. cit.*, p. 405.

⁹³⁰ Pilar Fernández Martínez, *“Una aproximación al léxico de Las cosas del campo”*, en Muñoz Rojas (2)... p. 149.

bielgos, ni barcina, ni ninguno de aquellos instrumentos de verano que hacían vivas las eras. Apenas si sus nombres se conocen”.⁹³¹ En el poema de *Oscuridad adentro* dice: –Barcinador celeste te imagino,/ con tus enormes horcas barcinando/ gavillas de sudor y de despojos”.⁹³² Barcinar significa –Recoger las gavillas, cargarlas en el carro y traspasarlas a la era. Cosechar”.⁹³³ Pilar Fernández pone de relieve que el término barcina lo recoge la Academia como un andalucismo, utilizado para nombrar el herpil. Fernández Sevilla afirma la particularidad andaluza del término remitiéndolo a un origen desconocido, pero muy antiguo, puede ser en mozárabe y en árabe magrebí.⁹³⁴

Basta con leer *Las cosas del campo* para convencerse del gran conocimiento que tiene Muñoz Rojas del campo, sus plantas, aves y secretos. En ello se parece a su paisano Pedro Espinosa. Nos parece justo el juicio de José María Balcells respecto a este rasgo común en la poesía de ambos:

Con Pedro Espinosa, más que con ningún otro poeta áureo dejaba sentir su sintonía Muñoz Rojas en su querer identificar por sus nombres a cada componente de su cotidiana vegetación campestre. En ese propósito concuerdan ambos, aunque tal vez el poeta del XX va todavía más lejos en esta línea, pues se sentía especialmente gratificado cuando se fijaba, en particular, en hierbecillas modestas que pasan desapercibidas y que carecen de la página de brillantez y relumbrones literarios y pictóricos.⁹³⁵

Enrique Baena subraya el papel de dar nombre a estas cosas del campo que los urbanos ignoran:

Los que somos más urbanos y no lo conocemos bien, pasamos por el campo sin luz. Pero cuando él le da el nombre, la cosa aflora otra vez: el nombre, la palabra, convoca otra palabra y a todo lo que va viendo, flores, árboles, bichitos...a todo le daba su nombre, su nombre cotidiano [...] Y todo eso va remitiendo a otro mundo, que tiene que ver con su proceso creativo. Lo que ve, al nombrarlo, acaba cobrando toda la expresividad.⁹³⁶

⁹³¹ Muñoz Rojas, *Las cosas del campo* (2007), p. 11.

⁹³² –Dios del estío”, p. 292.

⁹³³ Clara Martínez (ed.), *OC.*, p. 398.

⁹³⁴ Pilar Fernández Martínez, *op. cit.*, p. 150.

⁹³⁵ José María Balcells, *op. cit.*, p. 155.

⁹³⁶ Enrique Baena, –El poeta sin tiempo”, *El maquinista de la generación*, 2009, número mencionado, p. 113.

Manuel Alvar comenta: «Yo, ingenuo, llevaba mi lección aprendida: listas de palabras con *Las cosas del campo*. Pero Muñoz Rojas —caballero ponderado y ecuaníme— no era un repertorio léxico, sino campo hecho hombre, tierra mudada en voz cordial. Fue otro descubrimiento: las cosas, si sólo son cosas, nos permanecen ajenas».⁹³⁷ La palabra de nuestro poeta cuenta con gran poder y fuerza expresiva, no se trata de una acumulación de vocablos, sino de convivencia y conocimiento de las cosas tratadas en su obra literaria; por eso, Carlos Martínez Barbeito se refiere a *Las cosas del campo* señalando: «Del libro de Muñoz Rojas se desprende un aroma de tierra empapada por la lluvia, de humo de los rastros, de vaho de establo, de hierbas recién segadas».⁹³⁸

Seguimos con el lenguaje característico de la poesía arraigada y añadimos que Jorge Luis Borges⁹³⁹ aconseja la utilización de lo cotidiano en la poesía; pues, escribió un poema titulado «Las cosas» donde enumera algunos objetos que pertenecen a su vida diaria: «El bastón, las monedas, el llavero, / La dócil cerradura, las tardías/ Notas que no leerán los pocos días/ Que me quedan, los naipes y el tablero».⁹⁴⁰ Lo mismo se advierte en nuestro antequerano que invita a su amada para ver «el carrito del niño con su buey y su mula».⁹⁴¹

Citar el nombre exacto de las cosas y darles importancia hace al verso más cercano al lector, más comprensible. Álvaro García ve que es importante para el poeta hacer una descripción física como de sensaciones:

Seguramente son las cosas las que nos abren el camino del misterio compartible, porque en poesía no basta con que el autor se emociona ante su circunstancia o su recuerdo: a qué olía, o qué tacto tenía, o qué color tenía. Habrá, pues, que reconstruir la circunstancia al mismo tiempo que la emoción provocada por esa circunstancia.⁹⁴²

⁹³⁷ Citado por Juan Benítez Sánchez, *op. cit.*, p. 430.

⁹³⁸ Artículo de Carlos Martínez Barbeito para Radio Nacional, editorial Ínsula, 15 de abril de 1953.

⁹³⁹ Su libro *Fervor de Buenos Aires* que apareció en 1923 está escrito con un lenguaje que da paso a una expresión sencilla, transparente, a palabras casi cotidianas sublimadas por la nostalgia de un universo perdido. Marcos Ricardo Barnatan, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Júcar, 1976, p. 61.

⁹⁴⁰ Jorge Luis Borges, «Las cosas» en *Elogio de la sombra* (1967-1969), p.172.

⁹⁴¹ *Ardiente jinete*, p. 57.

⁹⁴² A. García, «Sobre la poesía de Muñoz Rojas», *El maquinista de la generación: Revista de cultura*, N°. 5 y 6, diciembre 2002, P. 75.

En “Olor a jazmines”⁹⁴³ el poeta se emociona ante el recuerdo de su casa de Antequera, sin dejar de mencionar algunos detalles “mano antigua”, “huesos cansados”, etc.

Es de añadir que la especificidad del lugar es un rasgo del arraigo patente en la poesía de Muñoz Rojas. Vicente Aleixandre, en una carta a nuestro antequerano, expresa su aprecio de algunos sonetos de *Abril del alma* señalando este rasgo:

La naturaleza, concreta y tangiblemente, está en esos versos, con sus nobles nombres inmediatos. Hay siempre una referencia “geográfica”, que al materializar la tierra la entenece, la individualiza y nos la ofrece palpitante, con una llamada directa al amor. Jaramagos, jaras, gayombas, olivarillos, romeros: dulce piel de un preciso cuerpo determinado, que sin confusión posible nos enamora.⁹⁴⁴

Por todo ello, afirmamos que se trata de un lenguaje arraigado, frente a la pérdida de los nombres característica del desarraigo que relega los valores del lugar, sobre todo, el campo. A este respecto Niall Binns afirma: “El discurso del desarraigo, al expulsar las particularidades del lugar, comienza con la pérdida de los nombres”,⁹⁴⁵ este desarraigo se observa más con los urbanos que consideran al campo como vía de escape para el fin de semana: “Ver un árbol, una planta o un pájaro sin saber distinguirlo y nombrarlo, es, dada la limitadísima variedad de especies que habitan los ecosistemas cojos de nuestras ciudades contemporáneas, quizá el signo más revelador de nuestra alienación: el finísimo cordón umbilical que sigue ligándonos a la “naturaleza” deja indiferentes a los seres urbanos”.⁹⁴⁶

Las palabras “casa” y “aldea” son frecuentes en su obra: “eaminemos, caminemos/lentamente hacia la aldea”. A lo largo de la poesía de nuestro poeta la palabra “tierra” se ha repetido muchas veces, no solo en los poemas que tratan este tema, sino también en versos que cantan el amor o en los de índole existencialista. Aprovechamos la estadística que realizó Clara Martínez Mesa del léxico referente al mundo rural en la poesía del antequerano donde señaló que el término apareció en las siguientes ocasiones *Poemas de juventud* (6), en *Ardiente jinete* (1), *canciones* (3), *Al dulce son de Dios* (11), *Abril del alma* (10), *Dedicatorias y divertimientos* (16),

⁹⁴³ *Oscuridad adentro*, p. 295.

⁹⁴⁴ Irma Emiliozzi, *op. cit.*, p. 202

⁹⁴⁵ Niall Binns, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁴⁶ *loc. cit.*

Cancionero de la Casería (20), *Cantos a Rosa* (5), *Consolaciones* (8), *Oscuridad adentro* (15), *Entre otros olvidos* (7). Es decir, el poeta citó la tierra 102 veces. Este dato nos parece útil en relación con el arraigo.

Esta estadística no nos sorprende mucho, pues el poeta confiesa que la tierra es ~~la~~ razón última de su ser como poeta⁹⁴⁷. ~~Para cantarte se me ha dado esta palabra que te expresa~~⁹⁴⁸. En *Dejado ir*, el poeta explica su emoción ante la belleza de la Naturaleza, que es la razón de su poesía: ~~Como si tanto tallo tierno y tanta yema que espera, tanto tronco, supieran a lo que están y uno mismo, la línea que escribo, esto que me impulsa a escribirla, tanto hervidero por dentro como nos consume, todo pendiente, la yema de la helada o el calor, el sembrado de la lluvia, el corazón del latido, la hermosura de Dios, la esperanza de la noche~~⁹⁴⁹.

Observamos aquí cómo reitera esta palabra con gusto:

Me enternecen la libertad
y la tierra recién arada,
la ahijada y la tierra,
la sementera y la tierra,
la sazón y la tierra,⁹⁵⁰

En el mismo contexto, aparecen palabras como mano, orilla, raíz, calma, sosiego, madre...que tienen mucho que ver con el sentimiento del arraigo que tiene el poeta:

¿No vivimos los dos [el poeta y los olivos] en esta espera
de la tierra, la madre y este cebo
de la escasa caricia y el relevo
final, la misma tierra verdadera?

Con tu raíz me fundo, en la esperanza
de volver a la tierra y al molino
la trama florecida, el fruto incierto,

olivo de mi sangre y mi labranza,

⁹⁴⁷ Francisco Ruiz Noguera, *op. cit.*, p. 290.

⁹⁴⁸ ~~“Dios de lo alto”~~, p. 328.

⁹⁴⁹ ~~“Día 21 de enero 1974. Casería”~~, en *Dejado ir*, p. 61.

⁹⁵⁰ *loc. cit.*, p. 325.

amarrado al secano y a tu sino
de jugártelo todo a cielo abierto.⁹⁵¹

El olivo, muy relacionado con el arraigo y con Andalucía ha sido tratado muchas veces por nuestro antequerano:

es una de las grandes expresiones de este campo. Presente en casi toda España, es sin embargo en Andalucía donde reina como señor [...] ¿Desde cuándo? Desde siempre. La tierra los da sin sentirlos, crecen solos en ella, en cualquier sierra, en la más áspera, hallaréis el acebuche, bravía versión del olivo cultivado, agreste, libre. Bíblico y pagano, eterno en estos campos que sería difícil concebir sin ellos”.⁹⁵²

Ruy Díaz, el protagonista de la novela *El Comendador*, cuando ronda la muerte en su tienda, coloca junto a la misma un olivo. A este respecto, José Antonio Santanto comenta: —¿Por qué precisamente un olivo? La respuesta es evidente, sobre todo para quien durante toda una vida hay sentido muy adentro la naturaleza al desnudo. La respuesta es clara: el olivo es el símbolo de la paz y la luz, su fruto es alimento y bálsamo; y, con toda seguridad, porque el olivo es el más humano de todos los árboles”.⁹⁵³

Jorge Teillier apunta también que los arraigados no hacen imágenes por la imagen, sino que surgen del contexto del poema, que en cuanto a su estructura vuelve a moldes más tradicionales que los predominantes hasta los últimos años.⁹⁵⁴

En nuestro poeta los símiles y metáforas están inspirados en la Naturaleza, por eso, cuando describe a su amada, busca su asimilación en lo hermoso y bello que está a su lado. Llama a su amada —~~tan~~ jara”, —~~tan~~ romero”. Muñoz Rojas repite que esta se parece al —~~o~~mero”, también a la azucena y a las rosas.

⁹⁵¹ —Olivos”, en *Cancionero de la Casería*, p. 194.

⁹⁵² Muñoz Rojas, —~~hs~~ puertas de Andalucía”, en *Ensayos...*, p. 237.

⁹⁵³ José Antonio Santanto, *op. cit.*, p. 87.

⁹⁵⁴ Jorge Teillier, Jaime Quezada, *op. cit.*, pp. 131-136.





CUARTO CAPÍTULO

LA ADHESIÓN A LA TRADICIÓN COMO MANIFESTACIÓN DEL ARRAIGO EN LA POESÍA AMOROSA DE MUÑOZ ROJAS



*En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;*

GARCILASO DE LA VEGA



4.1. NOTA PRELIMINAR

Antes de proceder al análisis de las diferentes manifestaciones del arraigo en la poesía de Muñoz Rojas, sería oportuno exponer la teoría que vamos a adoptar a lo largo de este capítulo. Pues, como en el capítulo anterior, consideramos aquí la “adhesión a la tradición” como una forma simbólica que expresa el arraigo del poeta. Si el objetivo que nos mueve es buscar la acogida de una obra tradicional por parte de nuestro poeta y la medida de su recepción y adaptación, la teoría de recepción –un movimiento de la crítica literaria que surge de la hermenéutica- va a ayudarnos en esta tarea. De hecho, la teoría de esta naturaleza puede emplearse para aclarar “las influencias de determinadas obras en autores que han escrito más tarde o en corrientes de estilo literario surgidas en épocas posteriores”.⁹⁵⁵ La teoría de recepción ha abarcado diferentes puntos, siendo la comprensión de la obra por parte del lector y el análisis del texto por parte del crítico algunos de estos. Según Acosta Gómez, en la recepción se ponen en contacto dos elementos no relacionados previamente: por un lado, el factor emisor que produce un mensaje formado por signos significativos, y por otro, el factor receptor que comprende e interpreta, si se trata de un crítico. La obra aparece y se recibe dentro de un determinado contexto estético-literario.

En el caso del crítico literario, resaltamos que no es un lector pasivo, sino un individuo cuyos juicios, opiniones y críticas contribuyen en la formación de la sensibilidad estética de la época que, por su papel, influye sobre el mismo autor que, a la hora de escribir, respeta la sensibilidad y el gusto del receptor:

con esta actividad [la experiencia lectora], el lector colabora en la configuración de una tradición estética, esto es, de normas estéticas, que se proyectan hacia el futuro a partir de la continuidad, aunque sea alterada, de la tradición en la que el lector se encuentra de antemano. Por otra parte además, al igual que el lector determina esa tradición de normas estéticas y, en definitiva la historia de la obra literaria, el autor, que se encuentra inmerso también en la tradición, se ve influenciado y hasta determinado para escribir de una o de otra manera.⁹⁵⁶

De esta forma, el producto de un escritor tiene una doble naturaleza: refleja los gustos estéticos del público, y actúa como emisor que transmite al público sus

⁹⁵⁵ Luis A. Acosta Gómez, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁵⁶ *loc. cit.*, pp.18-20.

experiencias literarias. En el caso de nuestro poeta antequerano se puede tratar de un ~~receptor~~ "receptor productivo"⁹⁵⁷ ya que se vio influenciado por otras obras literarias, creando, al mismo tiempo, una nueva suya.

Resaltamos aquí que la intertextualidad será nuestra forma de trabajar con los textos que prueban la relación entre textos. Primero señalamos que el término ~~recepción~~ "recepción" sustituyó al de ~~influencia~~ "influencia",⁹⁵⁸ aunque aquel se orienta hacia el lector, el segundo se enfoca en el autor. En cuanto a la relación entre las acepciones de ~~intertextualidad~~ "intertextualidad" y la ~~recepción~~ "recepción", sería pertinente recordar que –en palabras de José Enrique Martínez– la antigua explicación positivista de la influencia como proceso de causa a efecto en el sentido de las ciencias naturales, mirando hacia el autor y olvidándose de la organización estética de la obra literaria, originó la reacción de los formalistas estructuralistas de los años 50 que centraban su interés de la crítica de la obra de arte como configuración estética autónoma, ajena a otros elementos históricos y sociales. Ahora bien, esta crisis abierta a finales de los años 60 provocó los intentos de los posestructuralistas y postformalistas y ahí se originó el concepto de ~~intertextualidad~~ "intertextualidad". Surgió en los años 70 una teoría de recepción, movida por el propósito de sustituir la historia literaria tradicional de autores y obras por una historia literaria del lector.⁹⁵⁹ De ahí se ve clara la relación de la intertextualidad y el estudio de la recepción de una obra.

Asimismo, a la hora de emplear el concepto de intertextualidad tenemos en cuenta dos visiones complementarias y necesarias para llevar a cabo un estudio que aprecia el texto, el autor original y el receptor productivo, sin hacer caso omiso de algunos elementos históricos y estéticos generales. A este respecto, contamos con la visión crítica que hace una especial atención al concepto de *horizonte de expectativas*, tan empleado en este contexto:

según la concepción de la nueva estética de la recuperación, el autor, la obra y el público, entran en una relación dialógica, dinámica, que está determinada por la

⁹⁵⁷ Adoptamos la denominación aplicada por María Moog-Grünwald a la hora de precisar las tres categorías de la recepción de una obra literaria. María Moog-Grünwald, ~~Investigación de las influencias y de la recepción~~ "Investigación de las influencias y de la recepción" en Manfred Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona/Caracas, Alfa, pp. 81- 90, sobre todo p. 82.

⁹⁵⁸ Para la época de 1880 hasta 1940/1950 la crítica emplea el término ~~influencia~~ "influencia" para investigar la influencia de un autor, de una obra, de una época literaria o hasta de toda una literatura nacional sobre un autor o una literatura de otra nación. Sobre este tema véase María Moog-Grünwald, ~~Investigación de las influencias y de la recepción~~ "Investigación de las influencias y de la recepción" en Manfred Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona/Caracas, Alfa, pp. 69-100.

⁹⁵⁹ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 66.

asimilación y el intercambio. [...] En esta relación corresponde al *horizonte de las expectativas* un papel metodológico esencial: él abarca los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra.⁹⁶⁰

Así pues, se da una relevancia al contexto en que el receptor productivo recibe un texto cualquiera. Ejemplo de ello, la necesidad de resaltar el ambiente garcilasista en que aparecieron algunas obras de Muñoz Rojas como *Sonetos de amor por un autor indiferente* y *Abril del alma*. Por su parte, Claudio Guillén defiende centrarse más en los textos sin entrar en otros elementos; para él, el “~~intertexto~~” no quiere realizar un “~~largo~~ proceso genético en que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a un segundo plano lo mismo el origen que el resultado”, sino lo más significativo es “~~denotar~~ algo que aparece en la obra, que está en ella”.⁹⁶¹

⁹⁶⁰ María Moog-Grünwald, “Investigación de las influencias y de la recepción” en Manfred Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona/Caracas, Alfa, pp. 81- 90, sobre todo p. 82.

⁹⁶¹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, editorial Crítica, 1985, p. 313.

4.2 EL ARRAIGO EN LA TRADICIÓN LITERARIA EN MUÑOZ ROJAS

Cuando empleamos aquí la calificación “clásico”,⁹⁶² nos referimos a uno de dos significados: o a un modelo digno de imitación, o a lo relativo a la literatura o al arte de la Antigüedad griega y romana. En realidad, no solo la obra de Muñoz Rojas ofrece un conocimiento e influencias de la tradición clásica, sino también ella en sí misma se describe como tal. Es un tópico que nuestro poeta antequerano es un clásico moderno.⁹⁶³ Dámaso Alonso explica en su carta a Muñoz Rojas, tan citada por la crítica y publicada después en sus *Obras completas*, las razones por cuales considera a Muñoz Rojas como clásico moderno, un apodo que va a acompañarlo después. El eminente filólogo escribe sobre *Las Cosas del campo* —en la cual Enrique Baena ve la unión de las formas tradicionales cultas y populares—: “yo te debo decir que hay en ella una diafanidad, una serenidad, una ponderada vitalidad, que la hacen verdaderamente clásica. Por lo menos lo que yo creo que debe ser un clásico moderno: vitalidad serena; por vital de hoy; por serena, de siempre”.⁹⁶⁴ Ahora bien, la diafanidad, la serenidad y, sobre todo, la vitalidad, le dan un carácter clásico. Las palabras de Dámaso Alonso nos hacen recordar la descripción de Restrepo Millán sobre la poesía de Horacio que la llama “clásica”, perfectamente clásica, en lo que es ella misma, en su esencia, en sus intenciones, en su significado”.⁹⁶⁵ Asimismo, Vittore Bocchetta comenta que esta “clásica” de Horacio

⁹⁶² “El término y el concepto de lo clásico, primero en la literatura y luego en las artes y en la historia y crítica de las ideas en general, se forma en el periodo cultural del occidente europeo denominado Renacimiento, entendiéndose por tal el lapso temporal desde finales del siglo XIII hasta mediados del XVI en que gradualmente se fue desarrollando el movimiento humanista, primero en Italia y desde el cuatrocientos prácticamente a toda Europa occidental. Humanista era el que sabía y enseñaba —letras humanas—, por decirlo en el español de aquella época, y procede de los *studia humanitatis*, conjunto de saberes, de artes o técnicas, de ideas y convicciones, que traslucían en diferente medida las obras literarias griegas y latinas de toda la Antigüedad, pero que fijaron y definieron algunos escritores romanos de la etapa después denominada clásica”. Más detalles en José Solís de los Santos, *LITERATURA CLÁSICA: ¿Por qué leer a Homero?*, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 2011, en URL expobus.us.es/tannhauser/ftp/file/07.Literatura.pdf.

⁹⁶³ Dámaso Alonso lo describe como “clásico moderno” en su “Carta a J. A. Muñoz Rojas...”, p.303. Álvaro García afirma “[...] que un poeta tan clásico y tan nuevo”. En “Muñoz Rojas, el poeta joven”, *Sur*, 13-abri-1997, p. 25. Mencionado por Clara Martínez Mesa, *La alacena olvidada*, p. 103.

Ana Gómez Torres escribe un artículo titulado “José Antonio Muñoz Rojas, un clásico moderno, en edición de C. Cuevas”, *Sur*, supl. “cultural”, en el monográfico *Homenaje a Dámaso Alonso*, 27 enero 1990, p. II. Además, se editó un monográfico titulado “José Antonio Muñoz Rojas: clásico y moderno”, *Quimera*, número citado, 2006.

⁹⁶⁴ Dámaso Alonso, “Carta a J. A. Muñoz Rojas...”, p. 303.

⁹⁶⁵ Restrepo Millán, *Horacio*, Bogotá, 1937, p.IX, citado por Vittore Bocchetta, *op. cit.*, p. 40.

es en resumen veracidad, que por su misma sencillez implica una extraordinaria habilidad.⁹⁶⁶

Asimismo, Julio Neira encuentra en tres obras de Muñoz Rojas las razones suficientes para decir que es un poeta clásico, cuya obra es inmortal y un modelo para ser imitado:

su prosa se eleva hasta la más alta cima del siglo en *Las cosas del campo* (1953), testimonio fiel de una vida rural ya desaparecida, que cualquier investigador apreciará en siglos futuros como descripción de las formas de vida en la sociedad española de mediados del siglo XX, en *Las musarañas* (1957) y en *Las sombras* (1976), indagación en la profundidad de la conciencia personal, los tres al nivel del mejor Juan Ramón y de *Ocnos* de Luis Cernuda. Por sí mismas estas tres obras deberían incluir a Muñoz Rojas en el grupo de escritores cuya lectura traspasa los límites de su tiempo y le convierten en clásico.⁹⁶⁷

Por su parte, Juan Luis Hernández Mirón apunta que la inmersión de Muñoz Rojas en la tradición literaria no significa de ninguna manera una imitación ciega del estilo o de los motivos de esa literatura, pues, la originalidad del poeta y la personalidad propia palpitan siempre en su producción, que tiene sus rasgos propios:

Si la huella fundamental nos remite a Antonio Machado, el estudio de la misma nos conduce a lecturas anteriores que perviven y nutren el hondo sentir del poeta, y remite, por lo tanto, al acervo de la tradición literaria, especialmente en el tratamiento de la temática amorosa y de la Naturaleza. El acervo de motivos literarios que le ha proporcionado la tradición se reviste de una originalidad y estilo propios y personalísimos; si las actitudes vitales del poeta están caracterizadas por la contención o por el intimismo que predominan en la estética clásica y renacentista, en la Escuela Andaluza, sin embargo, no cabe hablar en él de imitación, sino de una asunción y asimilación tan arraigadas que la tradición pasa desapercibida. La voz personalísima de Muñoz Rojas opera una profunda transformación en todas sus fuentes, inaugurando, sin duda alguna, nuevos caminos en las letras hispánicas y un nuevo sentimiento del amor, de la hermosura del campo y de la Naturaleza.⁹⁶⁸

⁹⁶⁶ *loc. cit.*

⁹⁶⁷ Julio Neira, «Muñoz Rojas», p. 111.

⁹⁶⁸ Juan Luis Hernández Mirón, «José Antonio Muñoz Rojas y Pedro Espinosa: El sentimiento de la Naturaleza en *Las cosas del campo*», Castilla: *Estudios literarios*, Nº 1, 2010, pp. 155-156.

Este arraigo y originalidad al mismo tiempo se deducen de la afirmación de Fernando Lázaro Carreter sobre que el arte literario del antequerano es el “último vástago” del lejano tronco de los poetas de Antequera desde el siglo XVII, tal como Pedro Espinosa, Carvajal y Robles, Tejada o Martín de la Plaza. Pero este vástago está acrecido por su talento propio, la supervivencia de los poetas contemporáneos, y, sobre todo por “la particularidad, tan andaluza, de que este antequerano se cela y recluye en jardines que se abren para pocos”.⁹⁶⁹ Efectivamente, Muñoz Rojas conoció la obra de su paisano Pedro Espinosa y leía con detención a los otros poetas de Antequera de los Siglos de Oro, que, según Francisco López Estrada, “saben pulir el verso con cuidados manieristas, que lo dejan sorprendente por el uso de una imagen relampagueante o el de una expresión que, sobre la base de la lengua común, se convierte en un hallazgo poético”⁹⁷⁰, pero también es un poeta que sobrevivió con los escritores de 27 y del 36, es decir, sumergido en la literatura del siglo XX. Alfonso Canales, por ejemplo, al referirse a *Sonetos de amor por un autor indiferente* –un libro que ofrece muchas afinidades con la poesía de Garcilaso– destacó su modernidad y antigüedad: “poco se parecía aquello a los sonetarios al uso: el autor (de indiferente, nada) entroncaba con lo mejor del pasado siglo, cuya herencia tampoco resultaba tan nefanda”. Además, nuestro antequerano tenía su mundo propio creado por la peculiaridad del campo que sentía.

Ahora bien, el reflejo de la tradición se hace de una forma explícita e implícita a veces. Explícita cuando menciona un verso o algún pasaje de otro poeta del pasado, e implícita cuando se oye la voz de otro poeta sin ninguna mención directa de su obra. De hecho, una frase de la *Divina Comedia* se figura en un poema suyo, y algunos versos de Campoamor y Lope de Vega inauguran sus libros. En *Dejado ir*,⁹⁷¹ el antequerano cita una parte corta de las *Cartas* de Santa Teresa. También, de un modo implícito, se oye la voz de Antonio Machado, Cernuda, Garcilaso... en sus libros. Lo primero que sorprende en *Cantos a Rosa* es la cita de Lope de Vega y un soneto de corte garcilasista con los cuales nuestro poeta inaugura el libro. Estas referencias tienen interpretaciones más hondas.

De hecho, no es la primera vez que alude o habla sobre los poetas tradicionales, en su libro *Amigos y maestros* el autor habló sobre Góngora⁹⁷² y Pedro Espinosa.⁹⁷³

⁹⁶⁹ Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, p.7.

⁹⁷⁰ Francisco López Estrada, “A manera de prólogo...”, p. 8.

⁹⁷¹ Muñoz Rojas, *Dejado ir*, p. 193.

⁹⁷² “Encuentro con Góngora, 1927”, pp. 15- 17.

4.3 GARCILASO DE LA VEGA EN MUÑOZ ROJAS

4.3.1 Revista de *Garcilaso* y los poetas arraigados de posguerra

Creemos en predisposiciones anímicas de nuestro poeta al arraigo provocados por el ambiente antequerano en que nació. El año del estallido de la guerra civil coincidió con el centenario de Garcilaso, un hecho que dividió a los poetas e intelectuales españoles en algunos partidarios de las vanguardias de los años veinte, abiertos a las tendencias vanguardistas y otros que se adherían a la cultura clásica española del Renacimiento y Siglo de Oro.

Como reflejo de la actitud clásica adoptada por algunos poetas de la generación del 36 destacamos la aparición de la revista *Garcilaso* (1943-1946) que llevaba el lema en contraportada –Siempre ha llevado y lleva Garcilaso”. En el primer número de esta revista leemos: –En el cuarto centenario de su muerte (1936) ha comenzado de nuevo la hegemonía de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo”.⁹⁷⁴ Entonces, esta vuelta a Garcilaso tiene sus indicaciones y sentido.

En esta revista no cabe –hablarse de una única actitud –garcilasista”, de una postura estética definida o exclusiva de determinado grupo”,⁹⁷⁵ aunque, sí, A. G. de Lama señala en *Cisneros* algunos caracteres formales comunes entre los poetas colaboradores de *Garcilaso*: –Todos se inclinan a una métrica tradicional; miden los versos y los encajan en estrofas regulares. Hay octosílabos, endecasílabos, alejandrinos. Hay romances, liras y décimas. Y sonetos, muchos sonetos. Demasiados sonetos”.⁹⁷⁶ Se trata, pues, de una voz tradicional respecto a la forma.

Destacamos ahora la relación entre el arraigo y la aparición de esta revista (1943-1946) que es el punto de partida de los poetas del 36. Es verdad que los poetas

⁹⁷³ –Primer encuentro con Pedro Espinosa”, pp.19-22, es también la introducción de Pedro Espinosa, *Fábula de Genil*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1995, s/p.

La crítica suele relacionar entre Pedro Espinosa y Muñoz Rojas, entre estos estudios menciono a Juan Luis Hernández Mirón, –José Antonio Muñoz Rojas y Pedro Espinosa...”, pp.154-179. Una parte del estudio de José María Balcells, *op.cit.*, pp. 153-156.

⁹⁷⁴ *Garcilaso: La juventud creadora*, N° I, 1943.

⁹⁷⁵ Fanny Rubio, *Las revistas...*, p. 108. Véase José María de Cossío, –Garcilaso y Juventud creadora, *Arriba*, 7, V, p. 44.

⁹⁷⁶ A. G. Lama, –Si Garcilaso volviera” en *Cisneros*, N.º 6. El artículo quería reprochar la actitud de *Garcilaso*. *Apud* Fanny Rubio, *Las revistas...*, p. 114.

arraigados, en el sentido alonsiano, que encontraron su sosiego y amarre durante los durísimos años de posguerra encontraron en esa revista la mejor expresión de su intimidad. José Antonio Muñoz Rojas, un poeta que vivió su juventud en aquella etapa del florecimiento de las revistas, colaboró en ella junto a Leopoldo Panero a quien Dámaso Alonso considera uno de los representativos del arraigo.⁹⁷⁷ Por eso la poesía arraigada se define como:

la poesía que en la posguerra cultivan un conjunto de escritores agrupados en torno a la revista *Garcilaso*, fundada en 1943 por José García Nieto. Son clasicistas en la forma, serenos en la expresión del sentimiento y aceptan sin protestas las condiciones del mundo que les tocó vivir, muchas veces ayudados por sus convicciones religiosas, patentes en sus producciones.⁹⁷⁸

Por su parte, Emilio Alarcos ve que el garcilasismo con sus metros y formas responde a la búsqueda del alivio en la melodía de los versos cantados. Sobre los rasgos de la poesía inmediatamente posterior al conflicto bélico señala el profesor que esta se caracteriza por su tendencia formalista, con primacía de lo musical externo, el uso de melodías que pudieran dar sopor a los ojos fatigados por tres años de lucha. José Luis Cano aludió al neogarcilasismo formalista heredado de la preguerra y generado por los poetas de su generación: «[esta tendencia] puramente formalista domina en buena parte de aquellos, herencia quizá del movimiento restaurador de la rima iniciado poco antes de la guerra por algunos poetas de la generación del 36, como Luis Rosales en su libro *Abril* y Germán Bleiberg en *Sonetos amorosos*».⁹⁷⁹ Es un formalismo que duró muy poco tiempo desde 1939 hasta 1944. Los poetas arraigados que se alejan en sus poemas de los temas relacionados con la guerra y sus horrores, encontraron en *Garcilaso* un cauce adecuado para su expresión poética. Las dos tendencias reflejadas por la revista son «arte por el arte» y «nuevo estilo».⁹⁸⁰ De ahí, el soneto representa esta vuelta a lo clásico defendido por los poetas de la llamada «Juventud Creadora».

Y si entendemos el arraigo como la conformidad con el nuevo régimen, es decir, concibiéndolo desde un punto de vista político, advertiremos que una de las tendencias que la revista refleja es el arte por el arte que tiene mucho que ver con la poesía oficial

⁹⁷⁷ Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio» de *Poesía...*, p. 42. Fanny Rubio subraya que la generación del 36 permanece ausente de la revista hasta el número 13 (mayo 1944), en que participaron Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco. Muñoz Rojas colaboró en el número 17 de la revista, según Rubio.

⁹⁷⁸ Ana María Platas Tasende, *op. cit.*, pp.646-647.

⁹⁷⁹ Juan Luis Cano, *Lírica española de hoy*, p.10.

⁹⁸⁰ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas*, p.110.

de aquel momento: «La poesía pura, el arte por el arte, cumple o puede cumplir una función de soporte ideológico de una situación dada, de no ser tan efímera y de tan corta influencia la poesía».⁹⁸¹

Ahora vamos a rastrear la presencia garcilasista en la obra de Muñoz Rojas, precisamente en *Sonetos de amor por un autor indiferente* y en *Abril del alma*.

4.3.2 Tópicos clásicos comunes entre el antequerano y Muñoz Rojas

Para hablar sobre el amor cortés mencionamos el caso del poeta renacentista Garcilaso de la Vega (1501-1535). Es a la vez un modelo del poeta cortesano y es una indudable fuente de inspiración para nuestro poeta antequerano:

La misma vida de Garcilaso de la Vega es ejemplo de amor cortés; es el prototipo de cortesano del Renacimiento: hombre de armas y de letras. Él cumplía los ideales de la época de poeta guerrero y caballero, que combatió bajo las huestes de Carlos V de Alemania y I de España, se casó por conveniencia -como era habitual en la época- con Elena de Zúñiga, dama de doña Leonor, hermana de Carlos I; por ello Garcilaso entró a formar parte del séquito de ésta.⁹⁸²

La concepción amorosa de Garcilaso se inscribe en la tradición platónica, que rechaza el amor sensual frente al amor espiritual. La voz del poeta se oye en sus Sonetos de los años cuarenta. Por eso, Concepción Argente del Castillo ve que la pertenencia de Muñoz Rojas a la generación garcilasista de posguerra está más o menos aceptada.⁹⁸³ Asimismo, Enrique Baena señala que nuestro antequerano en estas dos obras canta el amor en términos humanísticos y en un tono que se aproxima al mundo de Garcilaso.⁹⁸⁴

⁹⁸¹ Fanny Rubio, *loc. cit.* Además, Jesús Revuelta escribía en su artículo de *El Español* el más inmediato antecedente de *Garcilaso*: «Como fidelidad a un tiempo decisivo y diferenciado, a unas vivencias sugerentes de posibilidades artísticas y a una misión nacional alineada exactamente entre el pasado y el futuro, pretendo destacar esta necesidad de lo político en nuestra literatura». *Apud.* Fanny Rubio, p. 113.

⁹⁸² Miriam Di Gerónimo, «El amor cortés: escenas amorosas que sostienen mundos. Caso Borges», *Cuadernos del CILHA*, VOL. 13, 1, julio, 2012. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152012000100002&script=sci_arttext [consultado 29/09/2015].

⁹⁸³ Concepción Argente del Castillo, «*Cantos a Rosa*: una lección poética», *Quimera*, número citado, p. 20. La autora se apoya en que el poeta nos presenta en *Cantos a Rosa* una versión del *Cancionero petrarquista*, cuyo introductor es Garcilaso de la Vega.

⁹⁸⁴ Enrique Baena, *Umbrales del imaginario*, p.32.

Para comenzar, Fernando de Herrera, comentando la obra de Garcilaso, planteó el tema del amor platónico expresado por el poeta renacentista distinguiendo tres tipos del amor: el contemplativo o el divino, el activo o el humano y el bestial o terreno:

el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual y divina; el activo, que es el humano, es el deleite de ver y conversar; el tercero, que es pasión de corrompido deseo y deleitosa lascivia, es el ferino y bestial, porque, como ellos dicen, conviene más a fiera que a hombre. Éste descende de la vista al deseo de tocar. El primero de éstos es altísimo; el segundo, medio entre los dos; el postrero, terreno y bajo, que no se levanta de viles consideraciones y torpezas [...] Por opinión común tienen todos, imitando a Platón, que el amor es deseo de gozar la hermosura, y siendo deseo, es afecto.⁹⁸⁵

El amor platónico entonces, es amor de formas, ideas eternas y perfectas. La visión platónica del amor basada en la Belleza, la Naturaleza se ve clara tanto en la poesía de Garcilaso como en la de nuestro antequerano.

Antes de proceder a nuestro análisis de los tópicos, subrayamos que el tema del amor es uno de los temas más antiguos y recurrentes en la poesía a lo largo de la historia. Aquí lo tratamos como un sublime sentimiento humano⁹⁸⁶ y gran motivo de la creación literaria como la religión. Muñoz Rojas expresó su amor a la mujer en muchos de sus libros. Es muy fácil advertir el tema en algunas obras como *Ardiente Jinete*,⁹⁸⁷ *Sonetos de amor por un autor indiferente*,⁹⁸⁸ *Cantos a Rosa*,⁹⁸⁹ *Abril del alma*.⁹⁹⁰ Además, en

⁹⁸⁵ Véase Garcilaso de la Vega, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Antonio Gallego Morell (ed.), Madrid, Gredos, 1972, p. 329.

⁹⁸⁶ Es significativo subrayar las acepciones expuestas por Enrique Baena sobre el amor para especificar la doctrina del amor abrazada por Muñoz Rojas: «En el *Fedro*, el *Banquete*, y el *Fedón*, Platón habla de Eros como uno de los dioses poderosos que mandan al hombre su locura. Pero Platón distingue la especie superior de la inferior, dos corceles del alma que no se llevan bien y su auriga debe contenerlos [...] Muñoz Rojas restaura en su poesía la especie platónica de lo superior, que es el anhelo de perfeccionamiento, el que alienta a todo hombre y cuya satisfacción se halla en lo sublime». «José Antonio Muñoz Rojas, poeta romántico», en *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, pp.31-32.

⁹⁸⁷ En el prólogo de *Ardiente Jinete* (1931) el poeta trata de la composición del libro, formado por «Este amor», que es la única parte salvada del primitivo texto y para que, a su expresión, el jinete no vaya tan solo, el poeta completa la edición del libro con otros poemas amorosos. Abarcan desde 1931 hasta 1954 y constituyen jalones de un solo amor verdadero. *Ardiente Jinete* está dedicado a Amalio Gimeno que Muñoz Rojas se refiere a él en el prólogo de *Ardiente Jinete* contando que cuando los versos de este libro perecieron en los archivos de *Cruz y Raya* y en las ruinas de su casa este amigo de los tiempos de *Nueva Revista* guardó *Este amor*. Muñoz Rojas, «Prólogo» a *Ardiente Jinete*, OC., p. 51.

⁹⁸⁸ En cuanto a *Sonetos de amor por un autor indiferente*, es «la sonetería de los años cuarenta» como la llama Muñoz Rojas va precedida por un prólogo donde se refiere al manuscrito hallado. Cuevas señala que nuestro poeta se sirve del recurso romántico. En las palabras introductorias de los sonetos habla

sus últimos libros⁹⁹¹ el tema aparece con diferentes matices. De hecho, los rasgos del amor tratado en los comienzos de su trayectoria poética difieren a lo largo del tiempo, son veintitrés años los que separan su *Ardiente Jinete* de *Cantos a Rosa*. El mismo Muñoz Rojas describe de una forma general estas dos obras de tema amoroso advirtiéndole que *Ardiente jinete* tiene un tono ligero, y hasta ingenuamente cínico, mientras que *Cantos a Rosa* es una obra de profundidad melancólica. Los *Sonetos de amor* de los años cuarenta responden a situaciones personales y generales de aquellos momentos y presentan una puente entre el libro de 1931 y el de 1954.⁹⁹² Y en cuanto a *Abril del alma*, lo que lo caracteriza es: “Una serena melancolía, vivificada por ráfagas de ilusión, amor a la naturaleza y vagas ensoñaciones”.⁹⁹³ Mientras que en *Cantos a Rosa*, un libro de “Finura expresiva, una búsqueda de caminos estéticos propios”⁹⁹⁴ se puede hablar de la influencia de Lope de Vega y Juan Ramón Jiménez. El amor en su último libro *La voz que me llama* está lleno de nostalgia dolorosa.

4.3.2.1 El poder de la mirada

La vista es el primer paso al amor, en nuestro antequerano, como en Garcilaso, se trata de un proceso gradual que comienza con la apreciación de la belleza corporal de su amada, llegando hacia la belleza espiritual, la del alma y el carácter. La mirada es importante en el acto amoroso, una fuente de deleite para el enamorado. En “Sonetos”, de *Abril del alma*, se expresa el deseo de ver a la amada: “Sólo quiero los ojos para

Muñoz Rojas de su hallazgo en las ruinas de su casa. Véase Muñoz Rojas, Prólogo a *Sonetos de amor por un autor indiferente*, OC., p.120.

⁹⁸⁹ En la edición de Clara Martínez aparece *Cantos a Rosa* aumentada con “Póstumas a Rosa” de 1990, y “Novísimos a Rosa” de 1998. A pesar de ello, Emilia Velasco señala que se aprecia mayor relación de estos póstumos y novísimos con *Objetos perdidos* y *Entre otros olvidos* que con los primeros *Cantos a Rosa*. (E. Velasco, *Yo sólo sé nombrarte*, p. 38). De todas formas, como apunta el mismo poeta en *Mi aventura poética*: “Surgieron de pronto y están escritos de un tirón en muy pocos días [...] Así, de pronto, se me vinieron estos poemas a las manos, una tarde de primavera en el campo”. Esto está expresado en sus versos siguientes: “Me la encontré de pronto. Dije: Rosa, ¿por este corazón tú nuevamente?”. *Mi aventura poética*, un mecanoscrito en poder del autor, p. 17. Apud Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesías...*, p.52.

⁹⁹⁰ El mismo poeta declara en una entrevista por Manuel Borrás y Arturo Ramoneda en 1993: “Estaba compuesto por una colección de poemas de amor que comencé en el campo, un día lluvioso de febrero de 1941”.

⁹⁹¹ Nos referimos a *La voz que me llama* (2004) y a *Entre otros olvidos* (2001).

⁹⁹² Prólogo” a *Ardiente Jinete*, OC., pp. 51-52.

⁹⁹³ Cristóbal Cuevas (director), *Diccionario...*, p. 627.

⁹⁹⁴ *loc. cit.*, p. 627.

verte/ y si los cierro es sólo por mirarte;/ sólo vive mi alma de formarte,/ mi corazón palpita con quererte”.⁹⁹⁵

Se trata de una mirada realizada por los ojos o por el corazón, es un acto constante que no termina nunca: –siempre te estoy mirando y esperando, / que por algo los mares tienen olas”.⁹⁹⁶

Asimismo, en Garcilaso de la Vega, el amor entra por los ojos, por la vista, que es el más amado de todos los sentidos:

De aquella vista pura y ecelente
salen espíritus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente
[...]
Ausente, en la memoria la imagino;
mis espíritus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;⁹⁹⁷

En los versos de ambos poetas, la función del sentido de la vista (lo sensual) entrevera y se compagina con la del corazón (lo espiritual); esto coincide con la exposición de Pultarco en la 5 *Dec.* de los *Sermones conviviales* donde la mirada se considera como aportadora del amor, a través de ella las imágenes del mundo exterior se transmiten al interior o espiritual.⁹⁹⁸

la vista es vaga i vagamente movable, i por beneficio del espíritu, que arroja i despide la viveza fogosa i aguda luz de los ojos, siembra i esparce una admirable fuerza. I la origen del amor, que es afección gravíssima y vehementíssima del alma, bace de la vista, de suerte que el amante se resuelve i desata i licuece cuando ve una mujer hermosa, como si todo se hubiese de trapasar en ella [...] la vista pinta i figura otras imágenes como en cosas líquidas, las cuales se deshacen i desvanecen presto i desamparan el pensamiento i entendimiento; mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ellas como inustiones hechas con fuego, dejan impresas en la memoria formas que se mueven i viven i hablan

⁹⁹⁵ Muñoz Rojas, –V”, en *Abril del alma*, OC., p. 150.

⁹⁹⁶ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p.149.

⁹⁹⁷ Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 111.

⁹⁹⁸ Bienvenido Morros, –Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Garcilaso”, en *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla, 1997, p.45.

i permanecen en otro tiempo. Porque siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella i agradable, pasa la efigie de ella por medio de los sentidos exteriores en el sentido común; del sentido común va a la parte imaginativa i de ella entra en la memoria, i parando aquí no queda ni se detiene, porque enciende al enamorado en deseo de gozar la belleza amada i al fin lo transforma en ella.⁹⁹⁹

Por eso, Muñoz Rojas, al contemplar una fotografía de su esposa María Lourdes, compone un poema lleno de metáforas del amor cortés, casi con la misma secuencia que los versos mencionados de Garcilaso ofrecen: (imagen- contemplación- alma- recuerdo):

Esta adivinación de tu figura,
esta impresión del alma que entenece
el cristal, esta sombra que parece
un recuerdo que sale en la espesura
[...]
comparación no admite con aquella
imagen que yo llevo dibujada
dentro del corazón en que te siento,

que donde va mi sangre va su huella,
y donde van mis ojos su mirada,
y donde va mi voz, pon su acento.¹⁰⁰⁰

Y como resultado de esta mirada, a veces aparecen algunas referencias eróticas o descripciones físicas de la amada tanto en los versos del antequerano como en los de Garcilaso. Es verdad que el amor espiritual no impide a uno ni al otro contemplar la belleza corporal de la mujer. Por eso, Fernando de Herrera al comentar estos versos del poeta de Toledo: —Con ansia extrema de mirar qué tiene, vuestro pecho encendido allá en su centro/ y ver si a lo de fuera lo de dentro/ en apariencia y ser igual conviene”,¹⁰⁰¹ señaló que el duro encuentro de la hermosura corporal impidió su intento de la

⁹⁹⁹ *Apud.* Bienvenido Morros, —Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Garcilaso”, en Grupo P.A.S.O., *Los “Anotaciones” de Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad, 1997, p. 45.

¹⁰⁰⁰ Muñoz Rojas, *Sonetos...*, OC., p.126.

¹⁰⁰¹ Garcilaso de la Vega, *Sonetos*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 118.

consideración de la belleza del alma. Así que en el “Soneto XXIII”, Garcilaso canta: “Y en tanto que el cabello, que en la vena/ del oro se escogió, con vuelo presto,/ por el hermoso cuello blanco, enhiesto,/ el viento mueve, esparce y desordena;”¹⁰⁰² Si el poeta renacentista exalta la figura de un cabello que está en vuelo presto, mientras que el viento lo mueve, esparce y desordena, Muñoz Rojas ve que todo el cuerpo está en vuelo: “muslos incesantes”, “la libertad de tus senos”.¹⁰⁰³

Los elementos sensuales palpitan de vez en cuando en sus versos. Cristóbal Cuevas al hablar de *Ardiente jinete* donde Muñoz Rojas denuncia la muerte del amor por desatención, y reclama la necesidad de resucitarlo, inyectándole la ilusión del primer día, señala que ello se logrará reconociendo “el valor de una sana sensualidad, parte indispensable del banquete erótico”,¹⁰⁰⁴ como en los versos siguientes de *Ardiente jinete*: “No me hables con números o palabras, / sino con gestos o brincos/ quiero ver y no oír, / quiero vivir y no recordar”. El propio poeta antequerano explica que la “espalda” es una referencia erótica:¹⁰⁰⁵ “La astronomía es imposible estudiarla de noche;/ no tenemos más observatorio que tu espalda”.¹⁰⁰⁶

Los versos siguientes de *Canciones* son eróticos y presentan el cuerpo de su amada como algo hermoso:

¿Adónde, dónde vais? ¡Si nos dijerais
adónde vuestra prisa va a llevaros,
en qué orillas se extienden las espaldas,
y cuáles aguas vuestros pies esperan!
Los ojos y las manos, los cabellos,
los hombros al igual que los collados,
los muslos incesantes, las colinas
que nombraremos senos, invenciones;
Las cinturas, los brazos, las espaldas,
los ardientes cabellos como nubes,
las piernas cuyo oficio el aire adora,
los huesos con ternura, con dureza.

¹⁰⁰² *loc. cit.*

¹⁰⁰³ *Canciones*, OC., p. 82.

¹⁰⁰⁴ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesía...*, p. 101

¹⁰⁰⁵ Muñoz Rojas, *Conversación* 6.XII.88. *Apud* Cristóbal Cuevas, *Poesía (1929-1980)*, p. 101.

¹⁰⁰⁶ Muñoz Rojas, *Ardiente jinete*, p. 72.

¡Oh belleza del cuerpo siempre en vuelo! ¹⁰⁰⁷

Estas referencias eróticas no impiden hablar de un amor platónico en Muñoz Rojas, este tipo de amor al que se refiere el romántico Campoamor cuando aconseja: “En paciencia, corazón, / que es mejor, a lo que veo, / deseo sin posesión/ que posesión sin deseo”. ¹⁰⁰⁸

La unión de los corazones y las mentes de los amantes, sin excluir toda clase de solaces físicos, con excepción del acto carnal, es un aspecto del “amor cortés” llamado “amor puro”. ¹⁰⁰⁹ Muñoz Rojas, explica lo que significa para él la mirada o “voces del alma”, estableciendo un símil muy significativo. Pues, trata de asemejar su necesidad de tener a la persona amada con la necesidad de beber, algo tan imprescindible para la vida. La gran necesidad de satisfacción cuando se tiene sed, tiene que ver con esa misma necesidad que tiene él para verla. El antequerano declara que quedarse ciego es igual que la ausencia de su amada, manifestando por eso que la única función de sus ojos es verla, dice en “Coplas”:

Con sólo estarte mirando
te estoy diciendo las cosas
que por sabidas me callo.

Miradas, voces del alma,
con sólo mirarte digo
lo que no dicen palabras.

Aves que van y que vienen
de mis ojos a los tuyos,
de los tuyos nunca vuelven.

Por la sierra, por el llano,
déle Dios, cuando estén cerca
del agua, sed a mis labios.

¹⁰⁰⁷ “Canción”, en *Canciones*, p. 82.

¹⁰⁰⁸ Ramón de Campoamor “Cantares amorosos” en *Antología poética*, p. 223

¹⁰⁰⁹ Véase J. M. Aguirre (ed.), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 16-18.

Y agua cuando tengan sed,
y a mis ojos déles muerte
si no te vuelven a ver.¹⁰¹⁰

Esto nos conduce a tratar lo que supone la ausencia o imposibilidad de ver a la mujer, pues, deja al enamorado afligido y desconsolado. El poeta renacentista Juan Boscán, que junto a Garcilaso de la Vega introdujo la lírica italianizante en la castellana, confiesa en algunos de sus versos amorosos que está viviendo exclusivamente para su amada, el sufrimiento de no poder verla le llevó a escribir estos versos:

El que sin ti vivir ya no querría,
y ha mucho tiempo que morir desea
por ver si tanto mal s'acabaría,
[...]
Triste de mí, pues no puedo verte,
mi remedio ha de ser importuno,
quel remedio también ha de ser fuerte.¹⁰¹¹

Garcilaso en su *Égloga*, que tiene la resonancia de lo auténtico, sufre la ausencia de la amada en algunos versos cuyo patetismo y vehemencia hacen conmover al lector para que se identifique con su dolor. El motivo de la ausencia, el abandono y la despedida son *leitmotiv* típicos del amor cortés. Si en *Sonetos* el poeta renacentista anuncia que la razón de su existencia es amor a su dama, el alejamiento de esta es sinónimo de la muerte. El poeta está sufriendo mientras que la amada no le hace caso:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo, ¿y aún la vida temo?
témola la con razón, pues tú me dejas;
que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.¹⁰¹²

¹⁰¹⁰ «Coplas», en *Cancionero de la Casería*, p. 187.

¹⁰¹¹ Juan Boscán, «Epístola, CXXXIII», en *Obra completa: Libro III*, pp. 339-340.

¹⁰¹² «Salicio», en *Églogas, Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pp. 160- 161.

Paralelamente, si en el caso de Muñoz Rojas la existencia de la amada es la fuente del placer y la felicidad, un motivo que fortalece su sentimiento del arraigo, la ausencia de ella le deja en un estado de dolor y pena como en “Rosa tardía”:

Porque sin ti ya nada vale, todo
se queda en esperar, en aire, en pena,
en cantar para nadie, en aire, en nada.

Déjame en mi desdicha y a mi modo,
que ya no puedo más. Me siento ajena
el alma y sola. Nadie en la morada.¹⁰¹³

Por eso, Enrique Baena enlaza el amor tratado por nuestro antequerano con el amor de los románticos, poniéndolo en relación con el poeta romántico inglés Dante Gabriel Rosseti. Es “el dolor por el tú amoroso desaparecido” el que tiene que ver con el sentimiento de pena recreado por el poeta inglés en la ausencia de su idolatrado amor. Él manifiesta su sufrimiento en *The house of life*.¹⁰¹⁴ Ha acertado el crítico en vincular el motivo de ausencia con la poesía romántica inglesa, que seguramente nuestro poeta ha conocido y leído. Basta con leer el soneto “Without her” o “Sin ella”, del libro mencionado de Rosseti para entender esta vinculación:

What of the heart without her? Nay, poor heart
[...]
A wayfarer by barren ways and chill,
Steep ways and weary, without her thou art,
Where the long cloud, the long wood's counterpart,
Sheds doubled darkness up the laboring hill.¹⁰¹⁵

¹⁰¹³ “Rosa tardía” en *Cantos a Rosa*, p.236.

¹⁰¹⁴ Enrique Baena, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta romántico”, p. 36.

¹⁰¹⁵ Dante Gabriel Rosseti, “Without her” en *The house of life: A sonnet sequence*, New York, Thomas B. Mosher, 2006, p.54.

“¿Qué se queda en el corazón sin ella? No, pobre corazón/ [...] Un caminante por caminos áridos y fríos,/ Sin ella eres caminos escarpados y cansado, / donde la larga nube, el largo bosque que está al otro lado/ duplican la oscuridad hasta la ardua colina”. (Traducción mía)

Existen no pocas expresiones comunes y de la misma hondura y autenticidad de sentimiento de dolor provocado por la ausencia. En *Abril del alma*, como en los versos citados de Gabriel Rosetti, el poeta hace exteriorización de sus sentimientos:

¡Cómo resuena el mundo en tus horas de ausencia!
¡Cómo pierden sentido la flor y la pisada!
Se vacía el universo de estrellas y de nubes
y queda espacio solo y espacio tras espacio
a la avidez resuelta de la huella y el ojo.¹⁰¹⁶

Por ello, vemos que Diego de San Pedro, autor de *Cárcel de amor*, acertó al expresar su estado en amor, que vacila entre dolor, temor y placer. Es un estado que tiene mucho en común con el de nuestro poeta antequerano. El poeta renacentista nos presenta una teoría casi completa sobre la ausencia y presencia de la amada basada en la experiencia:

Vivo sintiendo placer,
placer, temor y dolor:
dolor, por no os poder ver,
temor, que os temo perder,
placer, por ser amador.
Afirmo que estoy y digo
en dos partes hecho dos,
por el cuerpo, acá conmigo,
por el alma, allá con vos;
por ser vuestro, con placer,
por el placer, con temor,
con el temor, por no os ver,
en no os ver está el perder
y en perder está el dolor.¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁶ "poema" en *Abril del alma*, p. 137.

¹⁰¹⁷ Diego de San Pedro, *Canción*, mencionado por J. M. Aguirre (ed.), *op.cit.*, p. 137.

4.3.2.2 . *Locus amoenus*

Como expone Enrique Baena, el anhelo del perfeccionamiento matiza el amor platónico, es un deseo que encuentra su satisfacción en lo sublime. En el *Banquete* se expone la idea del amor como la nostalgia de los seres incompletos por su otra mitad, es el anhelo reminiscente de sus almas hacia la unidad superior. José Antonio Muñoz Rojas busca la eternidad en el amor por otra vía –sagrada” que es la Belleza misma, guiada por el amor. Baena defiende que nuestro poeta en esta senda del amor sagrado es uno de los herederos del movimiento romántico en España.¹⁰¹⁸

La palabra poética de Muñoz Rojas es la procreación de actos espirituales; no es posible hacerlo en la fealdad, sino en el *quid divinum* que quiere eternidad. Pues el alma efectivamente quiere procrear. Los *Cantos a Rosa* se levantan por encima de la belleza de la mujer amada y conoce la belleza misma. Luego sube aún más alto y reconoce que sólo lo bueno es bello. En esta *Weltundschauung* [cosmovisión] llega el poeta, con esta tradición, a lo divino, a lo sagrado, que es lo bueno y lo bello a la vez, pero que ya no posee cuerpo humano. Está entronizado como verdad infinita donde el poeta encuentra espiritualmente su propia inmortalidad.¹⁰¹⁹

Así, elevando con nuestro poeta a un grado más sublime del amor platónico que es el amor de la Belleza, como estado concomitante del amor de la mujer, observamos la aparición del tópico clásico *locus amoenus* o “lugar agradable” en sus versos. En palabras de Rafael Balbín este tópico alude al:

espacio natural fuertemente idealizado, de belleza y serenidad supremas, que se revela rico en elementos simbólicos relacionados con el estado anímico del autor. Se describe una naturaleza humanizada, capaz de comprender al amante, y de apiadarse de su sufrimiento, porque también ella se encuentra sometida a la ley universal del amor –las aves expresando sus penas a través del canto, la yedra ciñendo estrechamente el tronco de los árboles, que, a su vez, inclinan tristemente sus ramas ... -, y esto la convierte en el confidente ideal.¹⁰²⁰

¹⁰¹⁸ E. Baena, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta romántico”, p. 32.

¹⁰¹⁹ *loc. cit.*

¹⁰²⁰ Garcilaso de la Vega, *Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos*, Rafael Balbín (ed.), Castalia, Madrid, 2005, pp. 14-15.

De hecho, la apreciación de la Belleza en sí, su esencia, hace que el amado se dirija al paisaje –un espacio natural idealizado en el caso de Garcilaso y muy realista en el caso de nuestro poeta- para contemplarlo y tratarlo como un testigo de su estado de amor. En *Abril del alma* leemos:

Mira el florido almendro donde asoma
con febrero la hoja primeriza,
y juntarse en la piedra de la herriza
lirio sin fruto a olivo sin aroma.¹⁰²¹

El gozo y el placer por lo bello hacen al poeta repetir sus llamadas e invitaciones a la amada a disfrutar del paisaje, mirar el florido almendro, ofreciéndole un cuadro hermoso, armónico y a la vez realista donde aparecen “lirio sin fruto” y también “olivo sin aroma. Este realismo de lo descrito difiere del idealismo garcilasista. En el caso del poeta renacentista se trata de un paisaje rico en elementos simbólicos relacionados con su estado de ánimo como en la *Égloga* I:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado, de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.¹⁰²²

¹⁰²¹ Muñoz Rojas, *Abril del alma*, p.153.

¹⁰²² Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 166.

Aquí la Naturaleza es un testigo de los infortunios amorosos de dos pastores idealizados. Garcilaso, sufriendo los dolores causados por la muerte de Isabel de Freyre encuentra en el mundo exterior el consuelo y proyecta en él sus ansias.

Lo mismo se advierte en nuestro poeta donde la Naturaleza y el paisaje cumplen una función curativa para el amante que confía en ellos y les remite sus quejas amorosas. Este común entroncamiento platónico se debe a que, empleando las palabras de Cristóbal Cuevas,¹⁰²³ los dos poetas hicieron del amor una vocación ineludible, que llena la vida entera, justificándola en el simple ejercicio del amor. Ya nuestro antequerano anuncia en 1942 en *Sonetos de mor* “¡Oh razón de mi vida y mi creencia!/ Voz por quien canto y ojos por quien veo/ en medio de lo hondo y de lo oscuro”¹⁰²⁴ provocando una analogía con el *Soneto V* de Garcilaso: “Yo no nací sino para quereros”.¹⁰²⁵

De este modo, siguiendo el argumento de Cuevas, el hombre sintoniza con la naturaleza, haciéndola singularmente capaz de entender su sentido. Así en *Abril del alma* Muñoz Rojas canta: “Levanta de su sueños de estupor a las cosas/ y devuelve misión a la brisa y al río/ y hace entenderse al mar con la amorosa playa”.¹⁰²⁶

Nuestro antequerano expresa el amor como una alegría que llamó a su puerta y después se dirige a la Naturaleza para, considerándola como su primer interlocutor, exclamar en *Abril del alma*: “¡Oh primavera joven, con ternuras, con brisas/ todavía por febrero, que llegan a la sangre/ convocando delicias secretas que el invierno/ había lento sellado con su pie y aspereza”.¹⁰²⁷

Por otra parte, el poeta renacentista en “soneto XI” dirige sus palabras a las ninfas¹⁰²⁸ del río, y las invita a escucharlo y consolarlo en su sufrimiento por la muerte prematura de una de sus amadas:

Hermosas ninfas que, en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;

[...]

¹⁰²³ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesía...*, p. 103.

¹⁰²⁴ Muñoz Rojas, *Sonetos de mor...*, p. 125.

¹⁰²⁵ Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 109.

¹⁰²⁶ Muñoz Rojas, *Abril del alma*, p. 138.

¹⁰²⁷ *loc. cit.*, p. 135.

¹⁰²⁸ Ninfas: divinidades menores de la naturaleza que habitan en los campos, los bosques y las aguas.

dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando;

que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá de espacio consolarme¹⁰²⁹

Estamos aquí ante una naturaleza humanizada capaz de comprender al amante y de apiadarse de su sufrimiento. Por eso damos por cierto que amor y naturaleza casi no se separan en la poesía de Muñoz Rojas ofreciendo analogía con la obra de Garcilaso. El autor de *Las cosas del campo*, después de haber reflexionado sobre la hermosura de la Naturaleza y de la amada anuncia que el amor es motivo de muchas cosas y que "no hay sitio para nada que el amor no proclame".¹⁰³⁰ Observamos cómo en el pasaje siguiente el antequerano comienza hablando sobre el amor, para referirse súbitamente al campo, como si fuesen la misma entidad. He aquí un texto donde el poeta reflexiona sobre la belleza del campo:

¿Quién sabe las razones de un amor? Son secretas, como las aguas bajo la tierra, luego salen en manantial donde menos se espera. Nada se espera y el amor menos que nada. A fuerza de pasar los ojos sobre este campo, lo vamos conociendo como el cuerpo de una enamorada, distinguimos todas sus señales, sabemos la ocasión del gozo, la de la esquivez. ¡Oh enorme cuerpo de amante! Por tus barrancos y por tus veras, por tus graciosos cielos, por tus caminos, ya polvorientos, ya encharcados, por tus rincones ocultos y tus abiertas extensiones, por agostos y por eneros, te he cabalgado.¹⁰³¹

Al enterarse de las circunstancias en que el autor escribió sus obras de tema amoroso, se entiende la relación entre la belleza de la naturaleza y el sentimiento amoroso. Dice el antequerano que *Cantos a Rosa* se le ocurrieron de pronto, de golpe, en el campo.¹⁰³² Muchos son los versos donde el poeta siente la belleza de la amada en la Naturaleza. El campo es explicado por otro eje de su vida, la amada; y cada elemento telúrico le recuerda a ella, su voz es como murmullo. Muñoz Rojas mira al campo con ojos

¹⁰²⁹ Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 112.

¹⁰³⁰ *Al dulce son de Dios*, p. 104.

¹⁰³¹ "Las puertas del campo", en *Las cosas del campo*, p. 15.

¹⁰³² Entrevista por Álvaro García, "el poeta en el tiempo", p. 111.

enamorados: —Voy con mi corazón asomado a las cosas / como si fuera andando por el mar sin saberlo,/ y te encuentro en las cosas prolongada en dulzura,/ las formas de tu gracia resonando en lo oscuro”, dice en *Abril del alma*.

Asimismo, su amigo de generación Luis Rosales hace lo mismo en —Primavera del agua”: —Ven!, junto al sol que dorará las mieses/ está la luz donde nacimos juntos/ y el lirio anunciador de la alegría”.¹⁰³³ La amada está invitada a compartir con él la belleza y alegría de la Naturaleza.

En su primer poema de *Al dulce son de Dios* se advierte esta unidad entre el amor de la mujer y el amor de la tierra; cuando el antequerano habla de la tierra sabe perfectamente que su amada entiende lo que dice. Es de observar aquí que el título del libro al cual pertenecen estos versos está relacionado con el verso de Francisco de Aldana: —Al dulce son de Dios, del alma oído”.¹⁰³⁴ Se trata de un autor que estudió las lenguas clásicas y conocía los autores de la antigüedad; y como poeta, es uno de los representantes del neoplatonismo en la poesía española. El hecho de que Muñoz Rojas se refiere a él al principio del libro es muy significativo en este contexto.

y si digo —tierra”, pienso lo que piensas,
lo que todos sentimos, compañía
y morada donde el amor tuvo nombre,
lugar que nunca rehusó asilo
a miembros humanos por cansados que fueran.¹⁰³⁵

Otra vez más en el mismo libro mencionado, el antequerano reflexiona sobre la belleza de la naturaleza, guiado por el amor, sin dejar de pensar en su amada. Él no solo canta la hermosura de la creación, sino que la conversa y la escucha de la misma manera que habla con su amada:

¡Qué hermoso nacer y darse al gran amor de la tierra,
y ofrecerle materia y lugar de expresarse;
qué hermoso escucharlo cuando el sol se nos pierde,
[...]
que el agua está entendiendo lo que digo
tan bien como tú a quien mi canción se dirige!”.¹⁰³⁶

¹⁰³³ Luis Rosales, *Segundo abril*, en *Obras completas I*, Madrid, Trotta, 1996, p. 170.

¹⁰³⁴ Citado por Muñoz Rojas al comienzo del libro.

¹⁰³⁵ *Al dulce son de Dios*, p. 103.

A este respecto es de destacar, según Julio Luis Hernández Mirón, que ~~el~~ poeta da a conocer el campo en el diálogo amoroso y confiado, con un erotismo libre y natural, espontáneo, virginal y edénico”. El crítico remitió a Fernando Ortiz, quien planteó que este rasgo puede ser atribuido a los poetas andaluces del 27, que habían leído la poesía de los antepasados árabes. El tratamiento que el antequerano da al campo es muy íntimo y tierno:

Frente a la Generación del 27, José Antonio Muñoz Rojas no presenta tratamiento distante sino íntimo y tierno, que se ubica dentro del humanismo petrarquista que convierte el campo (= mujer) en el objeto de adoración del poeta hasta elevar su alma, desde las cualidades físicas y espirituales del ser amado (= campo) hasta Dios. Tiene su fuente en Garcilaso, en los metafísicos ingleses, en Gerard Manley Hopkins, y quizá en la huella que el erotismo dejó en el modernismo, en el sensualismo de Rubén Darío, y este a su vez en el 27.¹⁰³⁷

Esta intimidad entre el poeta y el paisaje se advierte también en Garcilaso de la Vega donde el poeta llega a una identificación de sus sentimientos con todo lo que rodea:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte me agradaba;
por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba.¹⁰³⁸

A través de su amada puede ver lo hermoso, pues, ella es ~~un~~ espejo en que ver la hermosura del mundo”, es como Luis Rosales, que ve la noche en los ojos de su amada, en ~~Primavera~~ del agua” dice: ~~Yo~~ he visto el mar¹⁰³⁹ desnudo como un niño, en tus

¹⁰³⁶ *loc. cit.*

¹⁰³⁷ Juan Luis Hernández Mirón, ~~Las cosas del campo~~ de José Antonio Muñoz Rojas”, p. 457.

¹⁰³⁸ Garcilaso de la Vega, ~~Égloga I~~”, en *Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos*, p. 47.

¹⁰³⁹ No podemos tratar el tema de lo tradicional en la poesía amorosa de Muñoz Rojas sin señalar, aunque de paso, algunos términos empleados por el poeta que pertenecen al registro del amor cortés como el ~~—mar~~”. El tópico tradicional que es la representación del amante como navegante en una desgraciada travesía está expresado por muchos poetas renacentistas y áureos como Fernando Niño de Guevara (1541-1609) que dice: ~~—bogaré~~ en las altas ondas/ de aquella mar peligrosa,/ do si vivo, veviré/ con gran dolor,/ y si muero, moriré/ tu servidor (Hernández del Castillo (composición), *Cancionero general*, Valencia, Cristóbal Kofman, 1511 (ed. facsimilar al cuidado de A. Rodríguez Moñino, Madrid, R.A.E, 1958), citado por Antonio Azaustre, Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 41).

ojos la noche [...]”.¹⁰⁴⁰ En un cuadro coronado por el amor, el poeta dibuja una tarde fresca adornada por el jaramago, donde el sembrado es agitado por el viento, imagen de la libertad:

¡Ay frescor de la tarde en el albero
que adorna el jaramago mucho y leve!
¡Ay vientecillo que el sembrado mueve,
y amor y libertad en que te espero!¹⁰⁴¹

Nuestro poeta expresa en *Abril del alma*: “Oh estación de mi vida y lugar de mis gozos, / ternuras como ríos y amores como mares”. El antequerano ante la soledad que sentía por la ausencia de la compañera de su alma dice: “Siempre te estoy mirando y esperando, / que por algo los mares tienen olas / y la luz amanece cada día” (“Sonetos, I” en *Abril del alma*, p. 149). El mar aquí es expresión de la extensión y difusión, el poeta quiere decir que su amor es interminable. Hay otros términos relacionados con el registro lingüístico del amor cortés como “tempestad, suspiro, cadena,...”. Los versos siguientes reúnen un gran número de estos términos: “Amado a las aguas sin rizo de tus ojos, / ¡cuántos peces de dicha he visto discurriendo / de tu alma a mi alma, sin que traspongan linde! / ¡Cuántos vuelos de júbilo he visto dibujados / y qué duro cimiento al amor le he sentido! / Rocas y tempestades, suspiros y cadenas, / que revienten los mares y los vientos se cuajen / y arrastren a las sierras en vilo los arroyos, / este duro cimiento, como un cabello fino / seguirá su mensaje de amor a lo creado, / proclamándose eterno, hermano de lo eterno”. Destacamos también la expresión del amor como “prisión” o “cárcel” empleando muchos vocablos relacionados con este motivo. En “VII” en *Cantos a Rosa*, p.216, escribe: “Oh Rosa, mi cadena!: con suspiros / me tienes amarrado. Tú no sabes / que el peso de las cosas corresponde / a su poder de gozo, y en tus brazos / me siento aire. Déjame que suba”. El poeta en *Ardiente jinete* burla de estos suspiros del amor tradicional: “Amor mío, ¿qué quieres? / ¿Que te diga que sí, / que la vida contigo es una lámina de plata / y sin ti una moneda de cobre; / contigo un suspiro, / más que un suspiro, / menos que un suspiro, / o casi tanto como un suspiro.” (“I” en *Ardiente jinete*, p. 57). Por eso, quiere que su amada salte en el aire libre: “Rosa, la dulce, la temprana, ¡salta!”. Al mismo tiempo, el poeta la llama en “Rosa de siempre” como “cadena” (p.216), pero siente aire con ella. Ahora bien, Rosa es su cadena y libertad es como la amada de Diego de San Pedro en la *Cárcel del amor*, donde el prisionero ni podía, ni deseaba salir de la prisión sobre la cual dice “qué propia para amador, / qué dulce para sabor,” (Diego de San Pedro, *Desprecio de la fortuna*, en *Cancionero general*, p. 192).

El poeta emplea el término “dulce” en los versos de tema amoroso, religioso y en el tema de la naturaleza. Lo primero que salta a la vista es su libro *Al dulce son de Dios*, una colección de poemas creados entre 1936 y 1945. Sobre la procedencia de este vocablo en el libro de José Antonio, José María Balcells subraya el verso del escritor renacentista Francisco de Aldana: “Al dulce son de Dios, del alma oído” que el propio Muñoz Rojas cita al principio del libro. Según el crítico, este verso del escritor renacentista se contiene en uno de los tercetos de la “Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della”: “un texto que se ha calificado como “epístola horaciana a lo divino”, y que el malagueño conocía muy bien, habiéndolo podido leer de nuevo en *Cruz y Raya*.” (Balcells, *op. cit.*, p. 150). Nuestro poeta antequerano dice en *Abril del alma*: “Con tu voz encendida en los labios temblando / has venido a ofrecerme tu riqueza sin arcas, / un espejo en que ver la hermosura del mundo, / un mar en que perderme y un cielo en que vigilen / las estrellas tranquilas de tu dulce desvelo (*Abril del alma*, p. 135). Además, La palabra “alegría” y sus derivación son frecuentes es este tema, hablando sobre las cualidades del amor que quiere dice: “el amor ha de ser limpio, / deportivo y alegre” (Muñoz Rojas, *Ardiente jinete*, p. 61.) También dice: “Era mi alegre amor del que no se hablaba” (*loc. cit.* p. 57).

¹⁰⁴⁰ Luis Rosales, *Segundo abril, Obras completas I*, Madrid, Trotta, 1996, p. 170.

¹⁰⁴¹ “XII”, *Abril del alma*, p. 154.

Es de señalar que muy temprano, en 1932, el joven poeta invita a su amada a contemplar las cosas de la naturaleza: «Seguramente oíste hablar de la aurora/ y del crepúsculo»,¹⁰⁴². Además, la incita a ver lo que nunca ha visto y saber lo que no ha sabido; es una llamada para disfrutar de lo natural, de las cosas cotidianas, que tienen un gran valor para él:

Quédate ahí sentado.
Ahí estás bien,
ahí ves los borreguitos pasar,
el agua quieta, quietísima,
admirablemente la primavera.¹⁰⁴³

De ahí su interés por salir de las ataduras tradicionales del amor y vivirlo de una manera espontánea disfrutando de lo natural y de su hermosura. Aunque Antonio Garrido Morada describe la naturaleza en *Ardiente Jinete* como «desordenada y sugestiva, muy lejana de la verosimilitud posterior»,¹⁰⁴⁴ los versos siguientes demuestran cómo el amor provoca el contacto con la naturaleza:

He pensado, amor, que nos vayamos a una aldea',
para que te acostumbres a salir a la calle sin corbata
y veas lo que nunca has visto:
pacer las ovejas;
y sepas lo que no has sabido:
el dulce son del caramillo;
y prueben tus zapatos
el prado y la pradera,
y toques las piedras
y las cortezas de los árboles
que tantas veces viste en el cine sin tocarlas.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴² Muñoz Rojas, *Ardiente Jinete*, p. 61.

¹⁰⁴³ «P», en *Ardiente jinete*, p.57.

¹⁰⁴⁴ Antonio Garrido Moraga, «José A. Muñoz Rojas y su *Ardiente Jinete*», *Ínsula*, N.º. 469, 1985, s.p.

¹⁰⁴⁵ Muñoz Rojas, *Ardiente jinete*, p. 61

4.3.2.3. *Fugit irreparabile tempus*

El amor ha sido tratado por el poeta antequerano tanto como un sentimiento experimentado de una persona hacia otra, como hacia cosas. Él expresa su amor hacia “todas las cosas”, creyendo que la falta del amor es peor que la muerte.¹⁰⁴⁶ En cuanto al amor de la mujer, señalaremos que muchas veces el recuerdo de la muerte se disemina por sus versos amorosos. *Cantos a Rosa* es el libro que más expone esta combinación entre la alegría de la experiencia amorosa y la angustia existencial por la muerte y la transitoriedad de la vida. Muñoz Rojas no es el único que expresa la dualidad amor-muerte; muchos poetas, a la hora de confesar sus amores y expresar su ansia y esperanza, aluden a esta realidad implacable, sienten su cercanía, recuerdan la naturaleza efímera de esta vida mundana que les produce una angustia grave. Garcilaso de la Vega en el “soneto XXIII” emplea el símbolo de la rosa para expresar el carácter fugaz de la belleza:

En tanto que de rosa y d' azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
[...]

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.¹⁰⁴⁷

Fernando de Herrera comenta este soneto de Garcilaso, explicando que su argumento es muy tratado, pero Ausonio que “tal vez” escribió la elegía de la *Rosa*, aludiendo a la fragilidad de la vida humana descendió con el ánimo a las cosas no grandes y elevadas, anduvo inquiriendo con el pensamiento, qué cosa hubiese bella y agradable, como la vida humana, y que durase poco, y considerando la figura, suavidad, olor, lustre,

¹⁰⁴⁶ *Al dulce son de Dios*, p. 104.

¹⁰⁴⁷ “Soneto XXIII”, *op.cit.*, p. 118.

blandura y belleza de la Rosa, hermosísima entre otras flores, y que su ser no dura más que el curso de un día; conoció que esta le daría palabras deleitosas, bellas y escogidas.¹⁰⁴⁸

Es verdad que Garcilaso hace un paralelo entre la vida con sus goces y placeres y la muerte que connota la expresión “~~m~~architará la rosa”, el antequerano trata con más angustia la existencia humana como se advierte en los versos siguientes, llenos de expresiones melancólicas como “~~l~~ido, sombra, angustia, muro”:

No morirá la Rosa marchita.
¿O morirá? Se trata sólo de eso.
El latido continuo y la esperanza
que nos sirva de sombra y esa angustia
que sigue como un muro largo, largo.¹⁰⁴⁹

Muñoz Rojas, “~~e~~alado hasta los huesos en el amor”, gozando de la compañía de la amada, no olvida nunca que la muerte es una realidad inevitable. Esta dualidad del gozo y el sentimiento de la fugacidad de la vida encuentra la mejor expresión en el símbolo de la rosa, es “~~R~~osa de siempre”, pero también: “[...] condenada/ por dentro a florecer, morir por fuera”.¹⁰⁵⁰ Por eso, es eterna y efímera al mismo tiempo. Concepción Argente del Castillo advierte que Muñoz Rojas cita al principio del libro un verso de Lope de Vega, “~~¡~~Oh, Rosa de ti misma semejanza!”, tomado de los doce sonetos dedicados a doña Inés de Zúñiga, Condesa de Olivares, sobre el tema de la Rosa y la brevedad de la vida: “~~d~~entro de las muchas lecturas que este libro nos presenta, una muy importante es la que nos lleva a valorarlo como ese punto en la sucesión temporal de la trasmisión de un tópico de larga tradición en la poesía occidental, como es el tema de la rosa como símbolo de la brevedad de la vida.”¹⁰⁵¹ Efectivamente, en los versos siguientes advertimos la correlación entre el símbolo y el tema:

¿Piensas, Rosa, que están a estas alturas
en pie y andando aquellos que algún día

¹⁰⁴⁸ Garcilaso de la Vega y sus comentaristas., pp. 369-370.

¹⁰⁴⁹ “XXVIII” en *Cantos a Rosa*, p.224.

¹⁰⁵⁰ “Rosa de siempre” en *Cantos a Rosa*, p. 213.

¹⁰⁵¹ Concepción Argente del Castillo Ocaña, “*Cantos a Rosa*: una lección de poética”, Quimera, número citado, p. 21.

ocuparán los huecos que dejemos?
 ¿Que empezamos a andar con los que un día
 ocuparon los huecos que ocupamos?
 ¿Qué suenan otras voces y parece
 que el aire se nos vuelve extrañamente
 quieto, y como habitado de otros seres
 que estos diarios, y nos hablan cerca
 de cosas que quisimos? Con dulzura
 nos vemos lejos. ¿Cuánto de nosotros
 va quedando en las horas, cuánto sigue
 andando con nosotros?¹⁰⁵²

Por su parte, Cristóbal Cuevas subraya el lado efímero del amor expresado por nuestro poeta señalando que ello comporta un sentimiento inevitable de melancolía. En este punto se produce el mestizaje entre la poesía erótica y metafísica, apareciendo de nuevo la preocupación por temas como felicidad, tiempo y existir, placer contenida, soledad, muerte, reflexión.¹⁰⁵³ Con carácter metafísico dice el poeta: «Entre el sueño y la muerte vamos, Rosa,/ andando en medio de tiniebla, espanto,/ grito, furias perdidas, necios ríos».¹⁰⁵⁴ Utilizando un estilo conversacional, íntimo y realista expresa Muñoz Rojas la incertidumbre sobre la vida, nada está seguro, la muerte puede venir cuando menos se espera:

Con un pie en el estribo siempre Rosa.
 No sé esta tarde, si quizá mañana.
 Todo depende, acaso, no sabemos.
 Todo depende de los vientos. Nunca
 se está seguro. Siempre puede, cuando
 menos se espera, presentarse. Dice:
 ¿No tienes, Rosa, el equipaje listo?
 Esto se va ya mismo. Nada espera.
 Siempre se queda atrás la mayor parte.

¹⁰⁵² «IV» en *Cantos a Rosa, OC.*, p. 214.

¹⁰⁵³ Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio», *Poesía...*, p. 106.

¹⁰⁵⁴ «XXXIII», *Cantos a Rosa, OC.*, p. 226. Como en estos versos mencionados el poeta se refiere a la angustia y esperanza a la vez, en los versos siguientes predominan la inquietud y pesimismo. La vida para él es un engaño con su paso incesante.

Y yo tengo una pena. Me la callo.¹⁰⁵⁵

Otras veces, la muerte se expresa como fuente de felicidad, como el amor; tal vez porque es la hora del encuentro eterno de los amantes, o más bien, la unión salvada de la destrucción. Vicente Aleixandre se acercó a esa bipolaridad amor-muerte señalando que el amante que se anega en el fasto de la experiencia amorosa tiene más conciencia del tiempo que los otros y desea estar sin tiempo por el gozo de este sentimiento y por el deseo de estar para siempre con su amado, es decir, el amante ambiciona la eternidad para gozar para siempre en la compañía de su amado/a: “Los amantes son seres en pristinidad que pasan por la vida incorporando patéticamente un momento el hambre del estado sin tiempo”.¹⁰⁵⁶ Y para lograr esta eternidad, desea la muerte que es la puerta de una vida eterna. El enamorado en el éxtasis del amor tiene el deseo de morir. Pero la muerte aquí es una palabra suprema del amor: es inmortalidad. Aleixandre sigue defendiendo esta idea que el poeta romántico inglés Keat lo había expresado antes, cuando, lejos de su amada, le escribió una carta: “Quisiera que fuésemos mariposas, aunque solo viviéramos tres días estivales”. El poeta de Velintonia explica que ese poeta romántico se está acercando al afán de combustión súbita que lleva consigo el amor. Después de un paseo por el campo, Keats escribe: “Dos placeres acompañan mis meditaciones: tu hermosura y la hora de mi muerte” y comenta Aleixandre que el poeta está uniendo en la felicidad las dos grandes ideas que raramente se separan en la unidad de raíz: el amor y la muerte que son rostros de la misma realidad totalizadora.¹⁰⁵⁷

Por ello, podemos hablar de un aspecto común entre la experiencia mística y amorosa: desear la muerte para unirse eternamente con el amado. En el caso de Muñoz Rojas encontramos que incluso después de la muerte, la sombra del poeta va a seguir a su amante, :

Si quiere que me calle y que me muera
no extrañes que esta sombra te persiga
y fueras donde fueras, siempre siga,
y vayas donde vayas, siempre fuera.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁵ “Rosa de siempre”, p. 215

¹⁰⁵⁶ Vicente Aleixandre, “Vida, amor”, en *Obras completas*, p. 402.

¹⁰⁵⁷ *loc. cit.*, pp. 402-403.

¹⁰⁵⁸ “XIII”, en *Abril del alma*, p. 155.

Enrique Baena ve en algunos versos de *Ardiente jinete* la encarnación de la figura de Orfeo, símbolo del anhelo amoroso romántico. Este romántico recupera a Eurídice con la condición de no mirarla y que la salva sin mirarla aunque en el instante en que vuelve la cabeza hacia ella, la vuelve a perder. Y así hunde en el recuerdo de la desaparecida, y las ménades lo destrozan enfurecidas porque el duelo con la muerte lo ha hecho insensible para los vivos”.¹⁰⁵⁹ Muñoz Rojas como los poetas románticos crean a una mujer perdida, transfigurada por la añoranza, como el ángel que los saca del mundo del engaño terrenal”.¹⁰⁶⁰ Aquí inventa esta figura romántica:

Amor, tienen un cuarto pequeño tras sus ojos
al que llaman cuarto de los huéspedes,
y es el que te han destinado
a ti que siempre dormiste en el césped,
sin libros en la mesita de noche,
porque tu luz se va con el crepúsculo.

A lo mejor paseando dirás:
¡Si me han levantado una estatua!,
y tengas que salir corriendo en busca de un estanque
para reconocer tu cuerpo.

¿Cómo vas a ser de piedra o de bronce?
¿Dan calor bronce o piedras?
¿Se levantan y se acuestan?
¿Qué raro, amor, qué raro que el bronce y las piedras respiren!¹⁰⁶¹

La amada de Muñoz Rojas pervive tanto en su presencia como en su ausencia. Este amor enraizado en el alma del poeta no se cambió a lo largo del tiempo, es eterno, fiel y persistente: “Cada vez que te alejas, más firme te recojo”-dice nuestro poeta.¹⁰⁶² Esto se debe a dos causas, la primera es la singularidad de su amada, la segunda es el recuerdo diario de ella. Como prueba de la vigencia de su amor son las tres obras: *Cantos a Rosa*

¹⁰⁵⁹ Enrique Baena, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta romántico”, pp. 33-34.

¹⁰⁶⁰ *loc. cit.*, p. 34.

¹⁰⁶¹ “XXV”, en *Ardiente jinete*, p. 77.

¹⁰⁶² “VI”, *Abril del alma*, p. 140.

y sus “Póstumos a Rosa” (1990), “Novísimos a Rosa” (1998) donde el poeta sigue expresando su amor con la misma fuerza y vitalidad. En “Novísimos a Rosa”, pregunta:

¿Por qué obstinadamente vuelves, Rosa,
una y otra vez? La misma
con las mismas, ese misterio
del no acabar y ser la misma y otra,¹⁰⁶³

Este amor eterno parece al de Quevedo que, al expresar lo infinito que es su amor hacia Lisi dice: “No verán de mi amor el fin los días:/ la eternidad ofrece sus blasones/ a la pureza de las ansias mías”.¹⁰⁶⁴ El amor inmortal que Quevedo exalta en sus *Poemas amorosos*¹⁰⁶⁵ es el verdadero, el que salva: “El cuerpo es tierra y lo será y fue nada; [...], eterno amante soy de eterna amada”.¹⁰⁶⁶ Y por eso hace una distinción entre el acto de querer y amar, alabando este último: “Amar es conocer virtud ardiente; querer es voluntad interesada, grosera, y descortés caducamente”.¹⁰⁶⁷

De esta forma, se pueden averiguar dos sentimientos opuestos que controlan una buena parte de la poesía amorosa de nuestro poeta: la eternidad y la transitoriedad del amor. El telón de fondo del primer sentimiento es el gozo, esperanza, felicidad, mientras que el segundo se relaciona con el dolor, angustia y pena. Una clave importante para entender el planteamiento del tema amoroso por parte de nuestro antequerano se encuentra en una cita de Lope de Vega con que inaugura *Cantos a Rosa*. El poeta áureo tenía cincuenta y tres años cuando se enamoró de Marta de Nevares, su último amor al que dedicó su ternura hasta el último día. Este amor perduró casi veinte años “sin arrancar el tronco del sentimiento, sin marchitarlo, sin, conmovedoramente, siquiera hacerlo vacilar”.¹⁰⁶⁸ En este amor maravilloso como concluye Aleixandre la condición humana ofrece su doble rostro: “un destino de belleza inmortal vivificado por el amor, y su sucio remedo en la tierra, en medio de este suelo de los humanos”.

¹⁰⁶³ “Novísimos a Rosa”, en *Cantos a Rosa*, p. 233.

¹⁰⁶⁴ Apud. Dámaso Alonso, “Quevedo: desgarrón afectivo” en *Poesía española, Ensayos de métodos y límites estilísticos*, p. 515.

¹⁰⁶⁵ Dámaso Alonso señala: “este soneto se va concentrando y llega a uno de esos finales nítidos, en los que la intensidad y la belleza, como si hubieran eliminado en el curso de la composición todo accidente y toda ganga, hace que el remate sea sólo pensamiento puro, exacto e iluminado”. *poesí esp ñol* ..., p. 516.

¹⁰⁶⁶ Quevedo, “Amor que sin detenerse en el afecto sensitivo pasa al intelectual” en *Poemas amorosos*, p. 357, citado por Dámaso Alonso, *loc. cit.*

¹⁰⁶⁷ *loc. cit.*

¹⁰⁶⁸ V. Aleixandre, “el amor y el tiempo: madurez de Lope”, p. 419.

Asimismo, el recuerdo y la memoria salvan siempre al amor de ser perdido u olvidado: «[...] Adiós no es siempre irse, / mientras sigan creciendo primaveras,/ y en los cauces más secos adelfares,/ y en la memoria nombres que son rosas».¹⁰⁶⁹ La memoria es la fortaleza del amado, en la cual se refugia en los momentos duros de su vida. Los versos que siguen se escribieron tras la muerte de su esposa (2003) y este hecho justifica la gran sinceridad y mayor expresividad de estos que, a nuestro juicio, prevalecen sobre los versos amorosos que escribió durante la vida de Marilu:

Dejado, dejado, cuando queda
 todo lo que te llevaste. Nada pudiste
 llevarte. Lo que eres tú estaba en mí,
 nunca dejado, llevado siempre
 en mí, que no hay lugar que no te encuentre.
 No puedes irte de este corazón
 que es tuyo y mío.¹⁰⁷⁰

Este es el amor afincado en el alma a pesar del paso del tiempo, un sentimiento siempre vital gracias a la memoria, que es una transcendencia del tiempo. Es decir, despojarlo del carácter temporal: «A ti mis pensamientos, aguardando/ antes de amanecer a que amanezca/ para montar su guardia a tu memoria;».¹⁰⁷¹ Es la memoria la que guarda la imagen de su amada en el espíritu a pesar de su pérdida ante los ojos, como señala San Agustín: «si cualquier cosa desaparece de nuestra vista por casualidad, pero no desaparece de nuestra memoria, como por ejemplo, cualquier objeto visible, su imagen se conserva dentro de nosotros [...] Esto quiere decir que el objeto estaba perdido para los ojos, pero se conservaba en la memoria».¹⁰⁷² Y así se guarda en el recuerdo la amada de José Antonio Muñoz Rojas.

Nos queda subrayar que el juego con los adverbios que nuestro antequerano lleva acabo nos interpreta la visión de nuestro poeta sobre el tiempo. Ante todo, de acuerdo con la tradición gramatical y como apunta Emilio Alarcos Llorach, el adverbio tiene un carácter invariable y una determinada función calificativa del verbo. Pues, el ~~ad~~verbio designa una clase de palabras invariables en su significante y a menudo

¹⁰⁶⁹ «XXXIV» en *Cantos a Rosa*, p. 226.

¹⁰⁷⁰ *La voz que me llama*, p. 389.

¹⁰⁷¹ *Sonetos de mor...*, p. 123

¹⁰⁷² *Apud* Emilio Chavarría Vargas, *op.cit.*, p. 172.

indescomponibles en signos menores, destinadas en principio a cumplir por sí solas el papel de adyacente circunstancial del verbo”.¹⁰⁷³ Sin embargo, en “Novísimos a Rosa” de 1998, fecha en que escribió *Objetos perdidos*, se advierte algún cambio en esa función primigenia del adverbio; el poeta buscando una mayor expresividad da el carácter de sustantivo a algunos adverbios en claro juego con las palabras:

Nunca como antes y siempre
como antes. Son los lugares mismos,
la mano misma que te escribe. ¿El agua misma
la que corría entonces? Estas luces
de finales de mayo, sol las del mayo aquel,
cuando entre los granados me dijiste:
Te quiero como nunca. Yo te dije:
No me hables de nuncas que no existen
sino de siempres nuestros para siempre,
o quizá todavía que nos guardan.¹⁰⁷⁴

El poeta para entretejer tiempos diferentes dentro del tiempo actual de la escritura acude a los adverbios (antes, siempre...), llegando después a sustantivarlos. Este cambio que realizó Muñoz Rojas en la función gramatical y semántica de los adverbios prueba su insistencia en quedarse en el momento actual, pues el sustantivo carece de temporalidad: —sino de siempres nuestros para siempre”.

Para entender la significación de este proceso dentro de *Cantos a Rosa*, señalaremos que en este libro el poeta se resigna en muchos momentos a la añoranza (pasado), pero también tiene una profunda fe en la vigencia del amor (presente). A lo largo del libro se trata de un entramado de sentimientos donde el poeta describe su angustia por el tiempo ido, el oscurecimiento de la alegría juvenil y lo efímero de la belleza. Los diferentes motivos tratados apoyan este entramado, pues, el símbolo de la Rosa: —condenada por dentro a florecer y a morir por fuera”, la caracterización de la amada como un ser que siempre tiene prisa, que anda de un lado para otro y que no se detiene en ningún momento: —Le dije: ¡Oh Rosa!, espera./ Me dijo: ¿Yo esperar? ¡Quién fuera Rosa y se esperara!¹⁰⁷⁵ Como se ve, la Rosa se siente siempre amenazada por el tiempo mientras

¹⁰⁷³ Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 128.

¹⁰⁷⁴ “Novísimos a Rosa”, p. 232.

¹⁰⁷⁵ “H”, *Cantos a Rosa*, p. 214.

que el poeta quiere vivirlo plenamente, disfrutando de la Naturaleza o recurriendo al recuerdo. Esto hace recordar el tópico clásico del *carpe diem*¹⁰⁷⁶ donde el gozo del tiempo actual es el propósito del amado. Carlos Peinado Eliott explica que el tiempo es ~~un~~ regalo que se entrega al amante, el momento en el que advenga la gracia. Por ello el amante no desea desaprovecharlo, sino vivirlo en plenitud llevando todo a su esencia.¹⁰⁷⁷

Paralelamente, nuestro poeta presenta al lector su concepción sobre el sentido de los adverbios: son la respuesta de las preguntas y la salvación del estado de pérdida que expresa en *Objetos perdidos*:

Dónde, siempre, cuándo, cómo,
adverbios que son alas, que son vida
en la esperanza. En un lugar cualquiera,
en este jardín mismo. En lo eterno de un beso,
una hora cualquiera, noche y días.
El cómo, dejárselo al momento:
a menos que sea nunca y es mi pena.¹⁰⁷⁸

“Siempre” es el momento en que el antequerano quiere persistir por eso llama a su amada “siempremía”,¹⁰⁷⁹ mientras que “nunca” está relacionada con el paso inexorable

¹⁰⁷⁶ “El pensamiento del poeta romano [Horacio] parte de un principio esencial: la vida es corta y la muerte llega sin previo aviso. Ante tal evidencia, el único remedio con que cuenta el ser humano es gozar cuanto pueda del presente. Pero ese goce debe mantenerse ajustado a un propósito de moderación natural, en conformidad con lo que se posee, siempre que baste a cubrir las necesidades de una vida digna. De tal convicción se desprende un ideal de vida: el *aurea mediocritas*, o “dorada medianía”, es decir, “feliz término medio”, solo alcanzable desde el anonimato y la paz interior a que se llega una vez dominada la ambición de riqueza y de fama excesivas. La puesta en práctica de este ideal exige el aislamiento de un medio campesino, donde el íntimo contacto con la naturaleza permite que se borre cuanto antes el recuerdo de la agitación ciudadana y de su modo superficial y deshumanizado, pero peligrosamente tentador, de vida”. Rafael Balbín (ed.), *op.cit.*, p. 16.

En Garcilaso de la Vega este tópico clásico está tratado como en los versos siguientes:

“En tanto que de rosa y azucena/
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente,
honesto,
enciende al corazón y lo refrena;
y en tanto que el cabello,
que en la vena/
del oro se escogió,
con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco,
enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera/
el dulce fruto,
antes que el tiempo airado/
cubra de nieve la hermosa cumbre.”. “Soneto XXIII”, p. 118.

¹⁰⁷⁷ Carlos Peinado Eliott, *op. cit.*, p. 240. El poeta dice: “Ni un instante se vaya sin que te lleve entera,
Te busco en el silencio que se hace en mi alma,
cuando en ti estoy pensando y tu voz no lo rompe;
pero siento en mi mano tu mano, y en mi dicha/
una luz solo tuya. Dejadme en mi silencio/
que la lleve a las cosas. Yo no quiero un minuto/
que no vaya derecho, como raíz al agua,
en busca de su esencia. “IV” en *Abril del alma*, p. 139.

¹⁰⁷⁸ “XXI” en *Objetos perdidos*, p. 351.

del tiempo que lleva al autor a sentirse lleno de tristeza y melancolía “[...] y es mi pena”. En los versos siguientes de *Objetos perdidos* el poeta anuncia la pérdida de “siempre”:

Siempre. No digas siempre,
o si lo dices, dilo con un beso
y será siempre para siempre.
Caminando y perdiéndome
en busca siempre de ese siempre,
que cuando llega ya se ha ido.
Y me quedo sin siempre para siempre.¹⁰⁸⁰

Por eso, en *La voz que me llama*, ya en 2004, como si el poeta anunciara la muerte de los adverbios o el acabamiento de lo “temporal”, se refugia en el recuerdo y encuentra en la intemporalidad una salvación del paso del tiempo, pues, sigue sintiendo la ternura de la mano de su amada e incluso sigue contemplando su mirada eterna:

Deja tu presencia
una leve huella. Se queda
como pasando, como sin estar,
como si siguiera estando sin estar,
como si no dejara de oprimir
la mano, como si la mirada
siguiera mirando.¹⁰⁸¹

4.3.2.4 . La amada como centro de la creación

Claro que el *código del amor cortés* desarrollado por la tradición trovadoresca tiene un conjunto de características como la postura de sumisión, en términos feudales, del poeta vasallo frente a la dama o señora. El sentimiento del profundo dolor que la frustración amorosa causa en el poeta es un contradictorio sufrimiento gozoso. El

¹⁰⁷⁹ —“Una espalda” en *Canciones*, p.94.

¹⁰⁸⁰ —“XVIII” en *Objetos perdidos*, p. 350.

¹⁰⁸¹ *La voz que me llama*, p. 389.

petrarquismo enriquecería este entramado conceptual con aportaciones de un decisivo signo innovador como la humanización de la amada. Este enfoque humano facilitó la introducción del petrarquismo en las literaturas europeas desde el siglo XV. Y esta fue la escuela a la que decidieron adscribirse Boscán, Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos.¹⁰⁸²

Empezamos con la observación de Concepción Argente del Castillo sobre la analogía entre el soneto inicial “Rosa de siempre” de *Cantos a Rosa* y toda la teoría amorosa garcilasista expresada en “soneto V” del poeta renacentista Garcilaso de la Vega al expresar:

Escrito está en mi alma vuestro gesto,
y cuanto yo escribir de vos deseo;
vos sola lo escribistes, yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.¹⁰⁸³

Los mismos sentimientos e ideas se declaran por el antequerano que configura a la amada como un “tú” que polariza las ansias del enamorado:

Tú de verdad y para ti mi vida,
Rosa de siempre lo mortal te sabe
de memoria y de amor. ¿Qué en ti no cabe?
Mi verso para ti. Tú su medida.¹⁰⁸⁴

Herrera comenta la predilección de Garcilaso por la palabra “alma” explicando que el término procede del griego y significa el ánima. Esta palabra implica diversas potencias bien explicadas por San Agustín: “cuando anima al cuerpo y le da vida, se llama ánima; mientras ánimo; en tanto que está vestida de ciencia y ejercita la destreza y sabiduría de juzgar, mente; cuando se acuerda, memoria; discurriendo y discerniendo cada una cosa, razón; afijando en la contemplación, espíritu; y en tanto que posee y señorea la fuerza de sentir, se apellida sentido”.¹⁰⁸⁵ El poeta renacentista ha acertado entonces en la

¹⁰⁸² Ver Rafael Balbín (ed.), pp. 10-14.

¹⁰⁸³ “Soneto V”, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 109.

¹⁰⁸⁴ “Rosa de siempre”, en *Cantos a Rosa*, p. 213.

¹⁰⁸⁵ Herrera (comentario), *op. cit.*, p. 325.

selección de esta palabra que pone en ejercicio las acciones de las diversas potencias. La amada entonces está pintada o grabada en su memoria, espíritu, mente...etc.

Por otra parte, nuestro antequerano empleó solo la palabra ~~memoria~~ que tiene en su poesía una especial función, pues, esta potencia mental supone para Muñoz Rojas una salvación que rescata de la pérdida cuanto hermoso tenía. En otro verso de *Sonetos de amor*, el antequerano desglosa lo que para Garcilaso se denomina el alma o ánima: ~~Oh~~ razón de mi vida y mi creencia!/ voz por quien canto y ojos por quien veo/ en medio de lo hondo y de lo oscuro”.¹⁰⁸⁶ El poeta renacentista plasma la idea de la amada como raíz de la vida al anunciar:

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma mismo os quiero.

Cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.¹⁰⁸⁷

Fernando de Herrera explica que el amor de Garcilaso en el segundo terceto muestra más amoroso su enamorado intento, y más ilustres y nobles las palabras generosas.¹⁰⁸⁸ Ciertamente, el poeta ve en su amada la causa de su vida y de su muerte. Nuestro antequerano también está viviendo solamente para gozar viendo a la amada y para quererla. En *Cantos a Rosa* encontramos que el poeta considera a su amada como el centro de la creación, es la causa de su alegría, a través de su Rosa ve el mundo y disfruta la hermosura del universo. Dámaso Alonso señala que ~~todas~~ las bellezas naturales toman para el poeta sentido, centradas e interpretadas a través del amor humano. Una mujer es ahora el centro de la creación, su ordenadora”.¹⁰⁸⁹

Contigo aquí, contigo y la alegría
de tenerte, y la luz que se derrama
contigo por el mundo, y con la llama

¹⁰⁸⁶ *Sonetos de amor por un autor indiferente*, p. 125.

¹⁰⁸⁷ Garcilaso de la Vega, *Sonetos...*, p. 109.

¹⁰⁸⁸ Fernando Herrera (comentario), en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 325.

¹⁰⁸⁹ Dámaso Alonso, ~~poesía~~ arraigada y poesía desarraigada”, p.346.

que de mi corazón hace un espía

de cuanto a forma bella se confía,
y cuanto tiembla en agua, fuego o rama,
contigo aquí lo tengo y cuanto ama,
o roza con amor, en noche o día.

Contigo aquí, ¡qué dulces y presentes
están las cosas todas en que deja
su dedo de silencio la hermosura!¹⁰⁹⁰

Ante todo, el amor para Muñoz Rojas es sinónimo de la vida, es su esencia: —Y quien no hable de amor no ha nacido, / que sólo al amor se nos dio nacimiento”.¹⁰⁹¹ En *Canciones* (1933-1940) el poeta enamorado confiesa, durante su noviazgo, que la amada es el eje de su vida: es su pan, su contentamiento. El primer verso resume todo el poema: —Mi raíz tú la tienes”, pues la verdadera tierra del poeta es la tierra de donde viene ella. Su pan, fuente, gente, presente, aposento, contentamiento y placer proceden de su amada: —Mi raíz tú la tienes./ Tierra de donde vienes,/ allí tengo mis bienes”.¹⁰⁹²

4.4. CAMPOAMOR EN MUÑOZ ROJAS: CONTRA EL AMOR TÍPICO

En *Ardiente jinete* Muñoz Rojas hace referencia a dos versos del poema —¿Quién supiera escribir?” de Campoamor: —¿Qué es mi vida sin ti? Un valle de amargura. ¿Y contigo? Un edén”, alusión que tiene un doble sentido: primero, el antequerano quería rendir homenaje al poeta romántico de quien siempre recordaba sus poemas: —A Campoamor me lo sabía de memoria y me lo sigo sabiendo La carta, cuando de noche quiero recordar algo, me sigue pareciendo un poema magnífico. De los poetas de entonces, después de Bécquer no se salva casi ninguno; Núñez de Arce, no, Grilo, no. Campoamor era un poeta estupendo”,¹⁰⁹³ dice el poeta en una entrevista. Segundo, *Ardiente jinete* con su tono renovador, forma conversacional y estilo coloquial tiene mucho que ver con el poema del poeta asturiano.

¹⁰⁹⁰ Muñoz Rojas, *Sonetos de amor...*, p. 123.

¹⁰⁹¹ *Al dulce son de Dios*, p. 104.

¹⁰⁹² —Presencia tuya” en *Canciones*, pp.86- 87.

¹⁰⁹³ Muñoz Rojas, —El poeta en el tiempo: Entrevista con José Antonio Muñoz Rojas”, pp. 108-115.

Como expone Pilar Vega Rodríguez, frente al subjetivismo y exaltación sentimental de los románticos, hay poetas en la época de la poesía realista como Campoamor y Núñez de Arce que centraron sus poemas en cuestiones cotidianas y desarrollaron la estética del poema de tono menor, sentencioso, sentimental, de inspiración no libresca (cantares-rimas- ecos- dolores...). La reforma del lenguaje poético fue la clave de la renovación de los géneros poéticos en el Realismo. Esta reforma representa dejar el repertorio gastado de fórmulas expresivas, insinceras, desmesuradas, o ridículas, que ya no puede servir para comunicar el mundo sentimental del hombre moderno. Además, en palabras de Vega Rodríguez, la innovación expresiva se busca por los caminos del lenguaje hablado, hasta desembocar incluso en el prosaísmo y la vulgaridad. En cuanto a la relación del poeta asturiano con esta renovación, Ramón de Campoamor fue un gran impulsor de esta renovación con su lírica que indaga en el ámbito coloquial.¹⁰⁹⁴ Efectivamente, Vicente Aleixandre al tratar algunas características de la nueva poesía española, hace hincapié en la renovación que supone la figura de ese poeta decimonónico:

Pensemos, por ejemplo, en Campoamor, cuyo nombre, y no caprichosamente por cierto, empieza a cobrar alguna actualidad. El ideal literario de este poeta estaba lejos de merecer reproche; su designio de descalzar a la expresión literaria del coturno que en alguna medida había llevado casi siempre, constituía una novedad, en cierto modo tan extraordinaria, que si el talento lírico del asturiano no hubiese estado muy por debajo de sus intenciones, hubiésemos tenido en pleno siglo XIX lo que solo muchas décadas después está alcanzado acaso nueva configuración.¹⁰⁹⁵

La renovación que supone la obra de Campoamor dentro del siglo XIX se debe a la genuina combinación que realizó de lo popular y lo culto, o, en otras palabras, su poesía reúne lo popular y aristocrático, convirtiéndolo en el paradigma de la evolución de la poesía española desde el romanticismo hasta el realismo psicológico, que no desdeña el humor y la ironía, sino que, al contrario, los aprovecha para conseguir sintetizar con naturalidad lo culto y lo popular.¹⁰⁹⁶ Nuestro poeta antequerano es también maestro en mezclar los elementos de la poesía culta y popular; es creador de romances y de una poesía de elegante y de amable filosofía, además de la ironía y el humor que salpican su

¹⁰⁹⁴ Pilar Vega Rodríguez, «La humorada, antes de Campoamor», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 50, enero-junio 2013, p. 53.

¹⁰⁹⁵ Vicente Aleixandre, «Algunos caracteres de la nueva poesía española», en *Obras completas*, p. 494.

¹⁰⁹⁶ Víctor Montolí (ed.), *op.cit.* p. 79.

obra, incluso de tema amoroso como en *Ardiente jinete*, una obra que llama la atención por su lenguaje poético nuevo y cotidiano.

Este lenguaje se emplea para expresar el rechazo del modo burgués del amor y defender un modelo juvenil, que no es inocente, dulce, ni tímido:

¿que no te lleve al colegio,
que te diga que sí,
que la vida contigo es una lámina de plata
y sin ti una moneda de cobre;
contigo un suspiro,
más que un suspiro,
menos que un suspiro,
o casi tanto como un suspiro?¹⁰⁹⁷

En estos versos el poeta antequerano invita a un amor alegre, sin ataduras, carente de todo tipo de complicaciones y reglas. El tono de su poesía amorosa es a veces coloquial, a veces meditativo. Pero es un coloquialismo que rehúye el vulgarismo y la frase plebeya. A pesar de la claridad del lenguaje, la ambigüedad predomina sobre la obra; pues, el discurso literario es un acto del lenguaje mediante el cual se desarrollan las posibilidades que la lengua ofrece. En este destacan dos figuras esenciales: el locutor y el interlocutor. El primero dirige el discurso a través de sus capacidades expresivas a su interlocutor, que puede ser explícito o implícito. En toda la obra el receptor es predominantemente el Amor, aunque a veces es la amada. Otras veces se refiere al amor en tercera persona como: “El amor es una incógnita” y hallamos combinaciones de este tipo que sugieren a la vez extrañeza y complicidad. Clara Martínez Mesa señala que este rasgo puede ser heredado de la poesía amorosa de John Donne.¹⁰⁹⁸

Por eso, el poeta entabla un diálogo con el amor y le pregunta: “¿Qué quieres amor mío,/...”, le aconseja: “Creo, amor, que debes afeitarte,” “Amor, eres un pordiosero,/ y debieras ser un rey.”, o lo despide: “Adiós./¿Hasta cuándo?/No sabemos hasta cuándo./Hasta nunca quizá, ¡ay!, amor”. A veces, el interlocutor no parece de forma explícita: “A lo mejor paseando dirás: / ¡Si me han levantado una estatua!”, o se refiere al amor en tercera persona: “El amor es una incógnita”, “El amor queda algo al Este de

¹⁰⁹⁷ *loc. cit.*

¹⁰⁹⁸ Clara Martínez Mesa (ed.), *OC.*, p. 413.

las cordilleras”. Pero también dirige el discurso a su amada como en los versos siguientes: –Gracias, amor/ por haberme dedicado el libro de tus aventuras, el relato de tus desvelos [...]”. De todas maneras es difícil discernir el dialogador: –Ya es hora de levantarse, amor, le dije”.

Es de destacar que esta imprecisión y confusión no se producen en otras obras de tema amoroso, donde el antequerano se refiere a la amada con el pronombre de segunda persona –tú”: –¡Oh tú, la siempre tú”, pronombre –Sólo quiero los ojos para verte/ y si los cierro es sólo por mirarte;”, en *Abril del alma*, o –Contigo aquí, contigo [...]”, en *Sonetos de amor por un autor indiferente*. Esto recuerdo a Pedro Salinas que quiere vivir en los pronombres en *La voz a ti debida*.¹⁰⁹⁹

Volviendo a nuestro *Ardiente jinete* advertimos que esta personificación del amor y esta ironía se parece mucho al estilo de Campoamor, sobre todo cuando escribe en –Epigramáticos”: –Es el amor un galán/ que ni hambre ni hartura quiere, / pues le mata el mucho pan/ y con poco pan se muere”.¹¹⁰⁰ En la obra del antequerano el amor también es como el ser humano:

Se te suelen pegar las sábanas,
y luego pasas el día entre bostezos.
¿Te sientes cansado?
¿Te encuentras viejo?¹¹⁰¹

Muñoz Rojas hace lo mismo que el poeta decimonónico al denunciar la muerte del amor por dejarlo sufrir de hambre: –Lo que en este libro –juvenil, pero maduro-, denuncia, sobre todo, el poeta es la muerte del amor por desatención, mezquinos intereses o envejecimiento biológico y psicológico. Hay que resucitarlo, pues, inyectándole la ilusión del primer día, ese impulso joven e impremeditado que dio lugar al amor de la primera pareja del mundo”.¹¹⁰²

La ironía en *Ardiente jinete* es constante como en Campoamor, aunque la reflexión filosófica y el amor platónico se advierten de vez en cuando a lo largo del libro: –Y así,

¹⁰⁹⁹ Para vivir no quiero/ islas, palacios, torres. / ¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!”. Pedro Salinas, *La voz a ti debida*, Joaquín González Muela (edición e introducción), Madrid, Castalia, 1969, pp. 63-64.

¹¹⁰⁰ Ramón de Campoamor, *Antología poética*, p. 226.

¹¹⁰¹ –XIX”, en *Ardiente jinete*, p. 70.

¹¹⁰² Cristóbal Cuevas, –Ensayo introductorio”, en *Poesía...*, p. 101.

entre dulces preguntas y repuestas,/ entre verte y amarte/ Iré pasando, amor, mi vida”.¹¹⁰³

La melancolía que caracteriza las *doloras* de Campoamor se confirma en “La ciencia de la vida” al anunciar que la vida nunca carece de las adversidades:

Amargando tu existencia
de tu corazón en daño,
ya te enseñaré esta ciencia
el libro *de la Experiencia*
página *del Desengaño*.¹¹⁰⁴

Este concepto sobre la vida parece en muchas obras del antequerano, incluso en *Ardiente jinete* donde se expresa con un tono que reúne el humor y la melancolía la realidad amarga de la vida:

y sin vida no se pueden tomar a las cinco
esas gotas de amargura
que tienen todas las tazas de té.

El amor es una incógnita
que no puede resolverse en los bancos verdes,
junto a la fuente verde,
entre los árboles verdes.¹¹⁰⁵

Campoamor es elaborador de rima fácil, basada en la anáfora y los recursos de repetición que matizan también esta obra de Muñoz Rojas:

Ya te tengo aquí y no quiero más.
¿Qué más puede querer
quien tiene la boca llena,
las manos llenas,
los ojos llenos,¹¹⁰⁶

¹¹⁰³ “HI”, en *Ardiente jinete*, p. 59.

¹¹⁰⁴ *Ramón de Campoamor, Doloras*, “Dolora IX. La ciencia de la vida”, Madrid, Imprenta de Luis García, 1858, p. 42. Libro disponible en línea.

¹¹⁰⁵ “IV”, en *Ardiente jinete*, p. 59.

¹¹⁰⁶ “XIV”, en *Ardiente jinete*, p. 67.

Se advierte también la repetición de algunas letras o sonidos: “Es un mal bicho este bichito de nuestro pecho”.¹¹⁰⁷ El poeta romántico basa todo el poema de “¿Quién supiera escribir?”, al que nuestro poeta hace referencia en *Ardiente jinete*, en similitud, anáfora y anadiplosis como en estos versos:

y si volver tu afecto no procura,
tanto me harás sufrir,
-¿Sufrir y nada más? No, señor de cura,
¡que me voy a morir!
-¿Morir? ¿Sabéis que es ofender al cielo
-Pues, sí señor ¡morir!¹¹⁰⁸

4.5 TERMINOLOGÍA CLÁSICA DE LA TEMÁTICA AMOROSA DEL ANTEQUERANO

4.5.1. La función de nombrar y cantar

La calidad de los poemas de tema amoroso tratados por José Antonio Muñoz Rojas reside en la autenticidad y precisión de su lenguaje que nos transmite la figura de su amada y los sentimientos del enamorado apoyándose en la observación de la Naturaleza. Por eso, Enrique Baena afirma: “Una de las grandes aportaciones de su poética se refiere al tema amoroso [...] El poeta pone en marcha un sistema expresivo que identifica las cualidades interiores y físicas de la amada con términos sensoriales, coloristas y de procedencia rural”.¹¹⁰⁹ La palabra, pues, es su medio para describir la belleza física y anímica de su amada, gracias a la fuerza expresiva de los términos seleccionados.

Como manifestación de este amor, el antequerano no solo “canta”, sino “ nombra” y “dice” con gozo, placer y angustia a veces. Es de notar que estos tres términos mencionados son de valores semánticos bien distintos, es decir, cada vocablo tiene su función y sentido.

José María Balcells, en su artículo “José Antonio Muñoz Rojas y su visión poética de la naturaleza”, observa la disyuntiva “cantar- hablar” que Fray Luis de León expresa

¹¹⁰⁷ Muñoz Rojas, *Ardiente Jinete*, p. 71.

¹¹⁰⁸ Campoamor, “Dora II. Quién supiera escribir”, en *Doloras*, p. 109.

¹¹⁰⁹ Enrique Baena, *Umbrales del imaginario*, p. 31.

al describir su impresión ante la belleza de la Naturaleza. El crítico señala que nuestro antequerano defiende la misma disyuntiva, pero a favor de ~~hablar~~” que se expresa por los verbos ~~decir~~” y ~~nombrar~~”:

Aunque hay más valores compartidos entre el catedrático de Salamanca y el poeta de Antequera, entiendo que uno de los más dignos de atención radica en que expresan ambos la imposibilidad de contener el desbordamiento lírico al encontrarse en plena naturaleza, situación que contaba Fray Luis al decir que —da vista del campo, él como los pájaros, en viendo lo verde, desea cantar o hablar.”¹¹¹⁰ Y aquí permítaseme la observación de que al pájaro le es dado lo que pudiera considerarse canto, no el habla, de modo que la opción entre el canto o bien el discurso sólo compete al hombre, al poeta. Y esa disyuntiva es la misma que resuelve Muñoz Rojas a favor del decir, no del cantar, mientras otros poetas de la historia literaria se inclinaron, *velis nolis*, por el canto, entre ellos San Juan de la Cruz. Se diría que, para el malagueño, bien está que cante el espíritu, y bien está también que cante la sangre, pero él entiende que la canción no ha de extravasarse de esos ámbitos, sino que debe retenerse en ellos, porque la autenticidad de la voz lírica ha de aflorar en el decir, en el nombrar.¹¹¹¹

Ahora bien, en la tradición literaria el canto es más idóneo para expresar la hermosura de la Naturaleza, pero Muñoz Rojas encuentra en el decir y el nombrar el máximo reflejo de la autenticidad de la voz lírica, restringiendo así los usos semánticos del canto como explica Balcells.

Nombrar a su amada, no es solo un acto lingüístico y físico, sino sentimental. Por eso, dar nombre a la persona amada difiere de nominar a los demás:

Y con tanto nombrarte y renombrarte
sin variar de nombre, a cada cosa
bella la voy llamando con mi acento
y la dejo morir al silenciarte,
y si digo azucena y digo rosa,
las nombres a ellas, pero a ti te siento.¹¹¹²

¹¹¹⁰ Según la nota del crítico: —Auce esta cita esencial Luis Muñoz González en su artículo —La poética de Fray Luis de León”, en *Letras de Deusto*, 13 (enero- junio, 1977), 118.

¹¹¹¹ José María Balcells, *op.cit.*, pp. 146-147.

¹¹¹² *Sonetos de mor...*, p. 124.

A este respecto, Enrique Andrés Ruiz señala que el sabor de las palabras es la esencia de estas:

Un poeta como él, que no ha sido un escritor nunca, sabe que las palabras no tienen tanto un saber como un sabor, y por eso las palabras comunes y sueltas de sus poemillas son las que únicamente le saben y nos saben a algo en el paladar, —[.] por el sólo gusto, / regusto de sentirlas” —dice él mismo— “que para eso se hicieron”. Y también sabe que en esa imposibilidad y esa semejanza de palabras y cosas se afirma nuestra propia libertad al tiempo que nuestra pobreza.¹¹¹³

Para observar la diferencia entre “decir”, “cantar” y “nombrar” en sus versos leemos estos de *Canciones* donde emplea los tres vocablos:

Yo cantarte no sé.
Yo sé decirte lluvia,
o tierra, o desazón, olivo
hundiendo su raíz
en mí, mi aire
por sus ramas.
Yo sé decirte era
donde tus pensamientos trillan,
y alforja y almiar,
tejado, fuélliga.
Yo sé dentro de mí
dónde caminas.
Te digo agua,
rumor, alcaraván,
alberca, tilo.
Yo sólo sé nombrarte
con palabras que dicen
cosas que amo y que conozco:
brasero, labio
-el mismo que te nombra;
de donde no te caes-.¹¹¹⁴

¹¹¹³ Enrique Andrés Ruiz, *op. cit.*, p. 25.

¹¹¹⁴ Muñoz Rojas, “Presencia tuya”, *Canciones*, p. 87.

En estos versos el poeta expresa la incapacidad de cantar a su amada, justificada por su gran hermosura, ante la cual cada palabra resulta insuficiente para describir su sentimiento: ~~Lo~~ *inexpresable/ en su pugna con la palabra*”,¹¹¹⁵ es la misma actitud ante la belleza de la Naturaleza. Tal vez, esto se debe al temperamento humilde y modesto del antequerano que siempre anuncia su incapacidad de expresar lo hermoso, sorprendiendo después al lector con las mejores palabras, como hace paradójicamente en *Carta de Gredos*.¹¹¹⁶ Otra justificación la expone Asunción Escribano Hernández al señalar que esta limitación expresada tiene que ver con la desnudez de la poesía que León Felipe considera como el valor verdadero de la poesía.¹¹¹⁷ En este sentido, Muñoz Rojas no sabe cantarla pero sabe decirla y nombrarla. Escribano Hernández explica en su artículo *La poética del nombrar en José Antonio Muñoz Rojas*”:

Muñoz Rojas opone al silencio de no ~~aber~~ *cantarte*”, la experiencia de saber ~~decirte~~ *lluvia,/ o tierra, o desazón, olivo/ hundiendo su raíz/ en mí, mi aire/ por sus ramas*”. El poeta se transforma así en un hacedor de milagros nombrando con palabras cercanas lo que está vivo y cerca de él física y afectivamente: lluvia, tierra, u olivo. Muñoz Rojas, habitante de un sur aceitunero, consigue en su palabra que este árbol, símbolo de la paz universal, enraíce en su interior, e intercambie con él su naturaleza de aire y ramas para siempre.¹¹¹⁸

Queda resaltar que el canto, para nuestro poeta, es una reacción espontánea ante la belleza del campo. Describe la canción como necesaria e inútil al mismo tiempo y, por eso, la compara con la recolección de las florecillas ignoradas, un proceso necesario y a la vez inservible:

Por eso tiemblo algo cuando voy por estos campos, por eso canto. Y tengo miedo de no poder acabar una vez comenzado. Empiece por donde empieza, no acabaré. Se me quedará la canción a medio camino, entre los labios. Pero la tierra la seguirá cantando. La oirán las alondras, los alcaravanes. Algún matutero a deshora por la veredilla, algún extraviado entre los olivos, algunos amantes que busquen la complicidad de la noche y

¹¹¹⁵ Muñoz Rojas, *Entre otros olvidos*, p. 365.

¹¹¹⁶ El poeta confiesa al principio de la carta su incapacidad de tratar el tema de la perfección cristiana, pero después, explicó el tema satisfactoriamente.

¹¹¹⁷ ~~Des~~haced ese verso./ Quitadle los caireles de la rima,/ el metro, la cadencia/ y hasta la idea misma./ Aventad las palabras,/ y si después queda algo todavía,/ eso será la poesía” León Felipe, *Nueva antología rota*, Finisterre, México, 1974, p. 13.

¹¹¹⁸ ~~La~~ poética del nombrar en José Antonio Muñoz Rojas” en *Analecta malacitana (AnMal electrónica)*, Nº. 20, 2006.

la dureza de la tierra para darle lo suyo al amor. ¡Oh canción tan inútil y tan necesaria como esta enorme y anual cosecha de florecillas ignoradas.¹¹¹⁹

Por otra parte, Cristóbal Cuevas subraya el papel nominador que Muñoz Rojas asume para cumplir su cometido de comunicación. Así, como Adán, pone nombre a las cosas. A este proceso, el profesor advierte la influencia de Juan Ramón de Jiménez, sobre todo de algunos versos que pertenecen al libro *Eternidades* donde dice: “~~I~~nteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas”.¹¹²⁰ Si Bécquer declara “~~p~~oesía...eres tú”, para el antequerano “~~d~~ecir” a su amada es un verso: “~~R~~osa, sólo decirte fuera verso”.¹¹²¹ Por eso, Cuevas concluye: “~~N~~ombrar se convierte así en una actividad “~~p~~oética” – creadora-, en cuanto saca a las cosas de la indefinición para marcar sus límites – definir las-, ordenar las y hacer las inteligibles”.¹¹²² Esto coincide con la visión de José Hierro sobre la función del poeta: “~~N~~o has venido a la tierra a poner diques y orden/ en el maravilloso desorden de las cosas./ Has venido a nombrar las, a comulgar con ellas/ sin alzar vallas a su gloria”.¹¹²³

Ahora bien, si el nombre saca a las cosas de la ambigüedad, como expone Cristóbal Cuevas, Juan José Lanz, por su parte, lo considera como hallazgo y manifestación física de los sentimientos a través de la palabra, poniendo de relieve la naturaleza dual de la palabra poética como se presenta en la poesía del antequerano:

Si la vida es para el poeta “un montón de objetos perdidos”, es en el “~~n~~ombre”, de evidentes reminiscencias juanramonianas, donde se recupera; es en la palabra donde se revela el verdadero sentido de ese “~~u~~mor interior”, de ese simbólico “~~a~~ndar por dentro”, que sólo se constata en el momento en que es expresado lingüísticamente. El “~~n~~ombre” es entonces hallazgo, salvación en la palabra, realización; pero también es pérdida de lo olvidado, pues decir las palabras que “~~i~~ven dentro” es perderlas. La palabra poética encara así su esencia antitética: si, por un lado, revela aquello interior que sólo puede ser en cuanto que es nombrado y alcanza expresión, por otro, en el momento en que se nombra borra lo nombrado.¹¹²⁴

¹¹¹⁹ *Las cosas del campo*, pp. 10- 11.

¹¹²⁰ *Eternidades*, 3, *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, Madrid, 1956, p. 274. *Apud* Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesías...*, p. 75.

¹¹²¹ “~~XVI~~” en *Cantos a Rosa*, p. XVI.

¹¹²² Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio”, *Poesía...*, p. 75.

¹¹²³ *Apud* Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 70.

¹¹²⁴ Juan José Lanz, *op.cit.*, p. 129.

En los versos siguientes de *Al dulce son de Dios* el antequerano glosa la función poética de “nombrar”:

que todo lo que se nombra tiene belleza en nombrarlo
incluso esta canción que a ti va como un ave.
Hermoso, por la virtud que confiere a las cosas,
el nombre, con sólo rozarlas,
las saca a la vida donde no hay resquicio
para nada sin nombre o belleza.¹¹²⁵

Muñoz Rojas resalta también la belleza como un elemento que debe acompañar la palabra, como bien explica Cristóbal Cuevas: “El nombre poético no es, sin embargo, el seco *verbum prolatitium* ni el tecnicismo filosófico, ni siquiera una sugestiva criatura musical. Es algo mucho más complejo, que expresa la reconditez del ser humano, lo vivo, el temblor cotidiano”.¹¹²⁶ Asimismo, Enrique Andrés Ruiz, subraya que en los últimos poemas de Muñoz Rojas la palabra es un recuerdo de algo siempre olvidado y perdido que no podemos nombrar, ni debemos pretender nombrar por la imposibilidad de decirlo, como expresa el verso “no va a acabar nunca de salir en lo hondo”. El acto de “nombrar” requiere más precisión e identificación completa de lo nominado y el nombre, cosa que no se aplica mucho al último Muñoz Rojas:

el poeta no nombra —como requería la tradición clasicista en la que las palabras apuntaban idealmente a las cosas—; el poeta sólo *dice*. Y su decir, además de una humillación, es una renuncia a nombrar, a grabar definitivamente el nombre que se supone apropiado para cada cosa cuando se da por hecho que debe haber una cosa en cada nombre, que por eso lo de nombrar es una manera de poseer o de apropiarse en la idealidad del saber o del conocimiento. Se comprende así que el nombre exacto de las cosas juanramoniano despertase en Muñoz Rojas menos tirones de emoción que las pocas palabras verdaderas de don Antonio.¹¹²⁷

Llegamos al término “Canto” que da título al libro en poesía más conocido de Muñoz Rojas: *Cantos a Rosa*. El vocablo como en *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, es variante del término “cancionero” que el poeta utiliza por estas fechas para

¹¹²⁵ *Al dulce son de Dios*, p. 104.

¹¹²⁶ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio”, en *Poesías...*, p. 76.

¹¹²⁷ Enrique Andrés Ruiz, *op.cit.* pp. 24-25.

una poesía de colección y de temática diversa. Nuestro poeta sabe que el gozo reside en ~~“cantar”~~ a su amada y reitera el verbo como manifestación de su placer: ~~“¡Es tan bello cantarte! Yo estaría/ cantándote y cantándote”~~.¹¹²⁸

Es hermoso poder ~~“cantar”~~ y ~~“decir”~~. En *Consolaciones* anuncia: ~~“Decir es siempre hermoso. / Poder decir, cantar”~~.¹¹²⁹ Son dos actos que dan el mismo gozo de disfrutar de la naturaleza o pasar el tiempo en el dulce recuerdo de infancia.¹¹³⁰

En este contexto, nos parece interesante resaltar una observación de Antonio Carvajal respecto al sentido horaciano de la ~~“palabra”~~, descrita por el poeta clásico como más duradera que el bronce, a la hora de jactarse de sus *Odas*. He aquí los versos de nuestro antequerano:

Ya no sé desear más que la vida,
porque entre las victorias de la muerte
nunca tendrá la grande de tenerte
como una de las tuyas merecida.

Y porque, más que a venda y más que a herida,
está mi carne viva con quererte
e, igual mi corazón que un peso inerte,
halla su gravedad en tu medida.

¡Qué temblor no tenerlo en ningún lado,
ni en el pecho, la vena o la palabra,
y a lo mejor en valle, fuente o roca!¹¹³¹

Comenta Antonio Carvajal que la ~~“palabra”~~ aquí tiene que ver con la palabra de Horacio, pues: ~~“La correlación es ~~“ni en el pecho, la vena o la palabra,/ y a lo mejor en valle, fuente o roca”~~, sólo que, si es evidente en pecho/valle y vena/fuente, no parece semánticamente coherente en el emparejamiento palabra/roca. Así que me puse a elucubrar con modelos clásicos (la palabra horaciana más duradera que el bronce, etc.)”~~.¹¹³²

¹¹²⁸ ~~“XXI”~~ en *Cantos a Rosa*, p. 221.

¹¹²⁹ ~~“H”~~, en *Consolaciones*, p. 166.

¹¹³⁰ *loc. cit.*

¹¹³¹ ~~“Sonetos”~~ en *Abril del alma*, p. 149.

¹¹³² Antonio Carvajal, ~~“Las lecciones del maestro amigo”~~, p. 69.

4.5.2. Los símbolos tradicionales “Flor”- “Rosa” –“Abril”

Dos constantes acompañan el tema del amor tratado por Muñoz Rojas: la belleza y la transitoriedad. Amparado por la tradición poética y en pugna continua con el lenguaje y la dificultad de encontrar la palabra exacta que transmite fielmente su sentimiento, José Antonio Muñoz Rojas se refugia en el símbolo. El más idóneo para expresar la doble naturaleza del amor es el símbolo de la Rosa o la Flor, generalmente. Nuestro poeta expresa:

Ésta podría ser la primera de cuestiones,
y es que muchas veces pensamos
en los libros que nos gustaría escribir,
y no sabemos, como siempre, lo que decimos,
porque ninguno de esos libros es verdadero
y no existirá nunca, porque el verdadero
lleva toda la vida en lo hondo esperando
y no acabará nunca de salir de lo hondo.¹¹³³

En cierta medida, el uso de los símbolos, con sus hondas connotaciones, es muy adecuado para expresar lo “inexpresable”. En este contexto, es imprescindible explicar las diferentes connotaciones del símbolo “Rosa” por su relación con el amor clásico de nuestro poeta.¹¹³⁴ Francisco de Rioja, poeta y erudito sevillano del Barroco, escribió una treintena de sonetos amorosos y algunos sobre temas de carácter filosófico, pero destacan especialmente sus silvas dedicadas a flores como “Pura, encendida rosa”,¹¹³⁵ también conocida como “A la rosa”. Sin duda, Rioja¹¹³⁶ fue el gran poeta de las flores, aunque su poema más conocido y el que le ha valido la fama es el de “Pura, encendida rosa”. También escribió numerosas silvas al clavel, al jazmín o a la rosa amarilla. Pero

¹¹³³ “Cuestiones” en *Entre otros olvidos*, p.361.

¹¹³⁴ Y, por supuesto, el vocablo se empleó muchas veces por el poeta sin llevar ningún símbolo como en su poema “La madre” al decir: “La amarán las muchachas. Una tarde,/ de pronto, llorará junto a una rosa”. “La madre” en *Canciones*, p. 81.

¹¹³⁵ “A la rosa” *Silva X*. El poeta dice: “Pura, encendida rosa, / émula de la llama / que sale con el día,/ ¿Cómo naces tan llena de alegría/ si sabes que la edad que te da el cielo/ es apenas un breve i veloz vuelo,/ i ni valdrán las puntas de tu rama/ ni púrpura hermosa/ a detener un punto/ la ejecución del hado presurosa?”

¹¹³⁶ Véase Begoña López Bueno (ed.), Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 73-79.

si el clavel o el jazmín son emblemas de amor y ornato de la belleza femenina como la rosa, no compartirán con ella su condición de fugacidad. Este poeta barroco veía en las flores un ejemplo de la caducidad de las cosas humanas, en particular, el amor. Esta silva mencionada está consagrada a la rosa roja, y en ella el poeta vuelve a tocar uno de los grandes temas clásicos, el *Carpe diem*. La flor representa la belleza efímera de la vida, tan pronto como nace ya comienza a marchitarse, puesto que en aquella época las rosas silvestres apenas duraban un día.

Juan Ramón Jiménez también tenía su Rosa y nos da en “La única Rosa” la clave de entender este símbolo:

Todas las rosas son la misma rosa,
amor, la única rosa.
Y todo queda contenido en ella,
breve imagen del mundo,
¡amor!, la única rosa.

Concepción Argente del Castillo afirma lo mismo al señalar que se trata de un símbolo de la brevedad de la vida. El símbolo se remonta a otras épocas anteriores; “el procedimiento es unir una serie de voces de otros poetas y otras épocas, pero adelgazadas en palabras, giros, ritmos poéticos, que forman una constelación de sentidos, que el poeta distribuye como farolillos encendidos en sus poemas conduciendo al lector al manantial profundo de su poesía, la vida que sólo puede ser expresada en clave de amor y sólo puede ser comprendida en clave temporal”.¹¹³⁷ Ejemplo de ello son estos dos versos: “¡oh Rosa! condenada/ por dentro a florecer, morir por fuera”, el símbolo no es nuevo, pero resulta original este sentido y esta explicación que da el poeta.¹¹³⁸

Emilia Velasco amplía las sugerencias del símbolo Rosa, señalando que esta es el símbolo de tantas cosas que quiere el poeta y de todas aquellas que puede añorar el lector: perfección, ideal, fugacidad, belleza, amor, pasión... y a veces se encarna en una persona de carne y hueso.¹¹³⁹

¹¹³⁷ Concepción Argente del Castillo, *op.cit.*, p. 20.

¹¹³⁸ *loc. cit.*

¹¹³⁹ Emilia Velasco, *op.cit.*, p. 37. En una nota al pie de la misma página relata Velasco que en una mañana de agosto en su despacho antequerano, Muñoz Rojas enumeraba para ella las sugerencias de Rosa y mientras mencionaba su posible encarnación señaló hacia la puerta por la que acababa de aparecer su esposa, ajena a la conversación y sorprendida por el gesto y la declaración.

Rosa, sólo decirte fuera verso,
 pero le temo a la poesía, me mata.
 Prefiero declinarle. Rosa, ¿Rosae?
 Y en seguida: mi Rosa, de mi Rosa.
 Yo te miro. Me miras. Se deshace
 el aire de alegría. Brincas, saltas¹¹⁴⁰

Rosa, Rosa te digo y nunca alcanzo
 la hondura de tu nombre y sus reservas.
 Rosa segunda que ahora te me abres,
 ábreme tú el secreto, que yo vuelva
 a escuchar tu palabra, que yo pueda
 decirte, Rosa amiga.¹¹⁴¹

Fernando Ortiz como Emilia Velasco, al referirse a *Cantos a Rosa*, explica que la polisemia del nombre de la dedicatoria de los poemas es intencionada. Rosa, símbolo de perfección, de finalidad, de logro absoluto; centro místico, corazón, mujer amada. En el barroco, emblema de la belleza y del goce transitorio y fugaz.¹¹⁴²

Asimismo, Álvaro García preguntó a Muñoz Rojas sobre este símbolo en *Cantos a Rosa* y el antequerano contestó: «*Cantos a Rosa* son cantos a Rosa-Rosa-Rosa, pero Rosa es multimujer. No me gusta nada presumir, no tengo de qué; pero creo que las mujeres son tan fundamentales en la vida, que son todo»¹¹⁴³. Por eso aclara Gómez Yebra: «Rosa no es una persona concreta aunque resume a todas las mujeres amadas, en especial a las amadas por los poetas, que son quienes encuentran su verdadera esencia y existencia, su alma («Rosa del alma»), e incluso su olor: «Te huelo, luego existes, Rosa»».¹¹⁴⁴ La palabra es la realidad encarnada y motivada por el sentimiento amoroso. En el mismo contexto Garcilaso dice: «y aunque no cabe en mí lo que en vos veo», el poeta se queda sorprendido ante su belleza. El antequerano también sabe que la

¹¹⁴⁰ «XVI», *Cantos a Rosa*, p. 219.

¹¹⁴¹ «Póstumos a Rosa», p. 230.

¹¹⁴² Fernando Ortiz, *La estirpe de Bécquer*, p. 188.

¹¹⁴³ Entrevista con Álvaro García, «El poeta en el tiempo», p. 111.

¹¹⁴⁴ Antonio A. Gómez Yebra (introducción), *Razón del tiempo*, p. 16.

realidad del nombre de su Rosa supera su simple carácter denominador: —Rosa, Rosa te digo y nunca alcanzo/ la hondura de tu nombre y sus reservas”.¹¹⁴⁵

Entonces, Rosa es la encarnación de algunas cualidades y no es una persona concreta. Sin embargo, Rosa Romojaro defiende que todas las acepciones de la rosa-simbólica relacionadas con la Rosa cantada por José Antonio Muñoz Rojas son insuficientes. A su entender, el libro *Cantos a Rosa* la atrapó y la llamó, es el llamamiento al que se refiere nuestro antequerano en el —poema V” del libro mencionado:

[...], si algo mío
existe que merezca una ternura,
que haga saltar un corazón hermano,
o acudir a la puerta apresurada
algún alma al leerme, y quiera abrirme.
Si algo saca color a la alegría
y descubre algún agua en el secano
de tanto corazón como latidos,
es solamente, Rosa, porque puedo
decir: Rosa, te quiero, y tú me escuchas.¹¹⁴⁶

R. Romojaro declara que Rosa no era un símbolo sino sentimiento que también contiene las acepciones simbólicas conocidas:

No, no era un símbolo, era un sentimiento, un sentimiento que ni él mismo, pasados los años, podía o quería nombrar, definir, a no ser con este nombre: Rosa. Es cierto que en ella están contenidas las acepciones simbólicas conocidas, que él se encarga de poner de manifiesto una y otra vez poéticamente: la belleza, la fugacidad (—Esperar? ¡No fuera Rosa!” o —Rosano fuera si me quedara siempre”...), el propio Amor..., pero es cierto también que, a veces, ironiza sobre ellas, o las niega (Rosa no es poesía: —Nada tienes que ver con la poesía./ Una cosa es poesía y otra rosa”, dice, y también, en el mismo poema [XIII], que tras los pétalos de su Rosa —adan los muladares, los canteros, / los hortelanos [...])”, la tierra, al fin).¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁵ —Póstumos a Rosa”, p. 230.

¹¹⁴⁶ *Cantos a Rosa*, p. 215.

¹¹⁴⁷ Rosa Romojaro, —Hablando de su Rosa en su corazón”, en *Muñoz Rojas (2): Creación literaria.*, p.272.

Todas estas explicaciones y acepciones simbólicas no eran suficientes para explicar lo que indica la palabra, pues, Romojaro describe un sentimiento de embriaguez amorosa que se oculta detrás del vocablo “Rosa”:

De lo que comenzaba a estar segura era de que yo sabía de esta Rosa, de que conocía este sentimiento, y de que este sentimiento también permanecía en un recodo oculto de mi interior. Que conocía esa embriaguez secreta tan semejante a la embriaguez amorosa, que uno quisiera retener permanentemente, y que él consiguió mantener en sí durante toda su vida. Ese sentimiento, esa llamada del mundo, de la naturaleza, y esa respuesta de unión total con ella. Ese instante fugaz de percepción absoluta que logró tener cobijado en su corazón y que aguardaba y resguardaba en él.¹¹⁴⁸

He aquí algunos versos pertenecientes a “Novísimos a Rosa”. Explicar la polisemia del símbolo puede guiarnos en este caso:

Muchos me dicen: ¿Y esa Rosa tuya
es de verdad? Yo les contesto:
Rosa y verdad son sólo una.
Rosa es el nombre de lo eterno
que ella, eterna, si pronunciara
no sería Rosa.
Ni yo este corazón que vive de eso.¹¹⁴⁹

Se observa que el símbolo puede referirse a un sentimiento inefable, como lo expresa nuestro poeta antequerano en *Objetos perdidos*:

Hay palabras que se unen y crean.
Su unión siempre es fecunda. Quien las tenga
de huéspedes en el alma será salvo.
Decirlas es perderlas. Viven dentro.
Sus nombres son Silencio y Soledad.
Y su fruto la paz. A veces nuestra.¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁸ *loc. cit.*, p. 273.

¹¹⁴⁹ *Cantos a Rosa*, p. 233.

¹¹⁵⁰ “XVII” en *Objetos perdidos*, p. 350.

Ahora bien, expuestas las diferentes interpretaciones sobre el término ~~Rosa~~, nos parece completa, aunque breve, la explicación mencionada antes por Emilia Velasco.¹¹⁵¹ Creemos que la polisemia de la palabra se nota en los versos siguientes donde Rosa puede ser el interlocutor implícito de los primeros versos, y reaparece también en el penúltimo verso. La referencia al paso del tiempo, el júbilo que el poeta siente y el sentimiento amoroso coinciden con el símbolo:

Sólo eso: pisar, sentir la tierra
 por la mañana con la fresca; que el rastrojo
 crujía bajo tus pies cuando los andas;
 que tu perro te busque la caricia
 y el belfo de tu potro el verde tierno.
 En la penumbra de la estancia luego,
 quedarse quieto sin pensar, sintiendo
 sólo el pasar del tiempo sin sentirlo.
 La tarde, y la promesa del jazmín cumplida,
 no perderse un instante de su gozo.
 Y en el corazón Rosa latiendo.
 No fuera esto lo sumo. O demasiado.¹¹⁵²

Rosa y abril en ocasiones son lo mismo, en *Entre otros olvidos* dice: ~~Rosa y Abril son sólo uno~~.¹¹⁵³ Abril se emplea a veces por el poeta en su sentido principal para designar el conocido mes de la primavera: ~~Como el viento en los trigos por abril, tu recuerdo~~,¹¹⁵⁴ Jorge Guillén había iniciado el poema "Advenimiento", de *Cántico*, con un verso primaveral- "Oh luna, cuánto abril".¹¹⁵⁵ También, Luis Rosales llamaba *Abril* (1935) a uno de sus libros más conocidos. La palabra puede aludir a la amada, teniendo así un valor simbólico; en "Raíz de mi ser"¹¹⁵⁶ designa a la amada con ese vocablo, pues después de declarar: ~~Como a la paz el bien, como a la altura/ el aire que se cierne [...]~~, elogia a su amada: ~~—[.] y la hermosura/ a Abril (a ti) te viene~~.

¹¹⁵¹ Vemos que Rosa Romojaro ha explicado las mismas opiniones mencionadas arriba sobre el símbolo: perfección, pasión, centro místico, ideal.

¹¹⁵² ~~Novísimos a Rosa, XIV~~ en *Cantos a Rosa*, p. 235.

¹¹⁵³ ~~Cuán~~to abril", p. 371.

¹¹⁵⁴ ~~XII~~", *Abril del alma*, p. 143.

¹¹⁵⁵ Jorge Guillén, edición de José Manuel Blecua, ~~A~~venimiento", *Cántico*, Barcelona, Editorial Labor, 1970, p. 73.

¹¹⁵⁶ En *Lugares del corazón*, p. 244.

Muñoz Rojas afirma que el título de su libro *Abril del alma* no está relacionado con el de Luis Rosales o Jorge Guillén. –Abril” era un término recurrente en él: un símbolo de la amada, de la esperanza, de la vida, de la juventud o de la inminencia del amor.¹¹⁵⁷

En palabras de Cuevas, la palabra alude también a la esperanza en - "Un día la esperanza fue tan larga y tan lenta, \ que todo fue esperanza aquel abril del alma"¹¹⁵⁸-, siendo símbolo para el poeta de vida y juventud, de víspera de mayo e inminencia de amor. Así lo vemos en "Carta a abril" de *Las sombras*:....¹¹⁵⁹

Tanto Rosa como Abril aparecen juntos en *Entre otros olvidos*, –Cuánto abril”, hablando sobre una unión entre Abril y Rosa:

Abril y Rosa se casaron
como se sabe, un jueves a las cinco,
el cinco mismo. No llegaron
las azucenas a tiempo.
Los celindos en punto.¹¹⁶⁰

La biografía del poeta nos da la clave para entender las connotaciones de estos símbolos. Pues, José A. Muñoz Rojas se casó con Marilu el 20 de abril de 1944. A este respecto Emilia Velasco señala: –Intuimos que lo biográfico no es aquí accesorio pero importa más cómo el poeta sigue dando vida a sus símbolos dotándolos no sólo de sugerencias, de una velada sensualidad, sino de fechas, horas, rituales que les unen”.¹¹⁶¹ Es de observar que el poeta dio al símbolo una vida propia, haciéndolo parte de una historia, precisándola con fecha y hora.

Abril es el mes en que nació su esposa, Muñoz Rojas escribió en *Dedicatorias y divertimientos* el poema "Cuarenta de abril" por el cumpleaños cuarenta de su Marilu:

Abril cuarenta veces ha venido,
cuarenta veces mil y más viniera,
y cada vez es más la vez primera,
cada vez más abril, loco perdido.

¹¹⁵⁷ Entrevista al autor por Manuel Borrás y Arturo Ramoneda (1993), p. VI.

¹¹⁵⁸ *Abril del alma*, p. 140.

¹¹⁵⁹ Cristóbal Cuevas, –Ensayo introductorio”, *Poesía...*, p. 41.

¹¹⁶⁰ –Cuánto Abril”, p. 371.

¹¹⁶¹ Emilia Velasco, *op.cit.*, p. 38.

Abril de cada día, mantenido
todo el año, contigo primavera
y multidichas de la vida entera.
Abril cuarenta abriles ha cumplido.

Abril, ¿quién te conoce, así parado
cumpliendo en vez de más años de menos,
edad más bella cuanto más cumplida?

Yo te conozco, Abril, nunca cansado
de traerme de ti los brazos llenos,
de dejarme de ti llena la vida. ¹¹⁶²

4.6. MÉTRICA TRADICIONAL PARA EXPRESAR EL TEMA AMOROSO

4.6.1 El endecasílabo garcilasista

El endecasílabo italiano adoptado por Garcilaso y por otros poetas renacentistas, cuya suave fluidez discursiva había quedado bien probada desde el siglo XIV por autores como Dante y Petrarca, es una forma métrica que sigue vigente hasta la actualidad. En nuestro poeta antequerano, los rasgos neopetrarquistas aparecen muy claros en *Sonetos de amor* y en *Abril del alma*,¹¹⁶³ en la segunda parte compuesta por sonetos y que tienen la rima (ABBA/ABBA/CDE/CDE). Pero, además de esta rima tradicional, advertimos algunos recursos como la rima interna, la reiteración y juegos de palabras. Estos medios proporcionan al verso una gran agilidad y riqueza no solo rítmica sino conceptual, como en el terceto siguiente:

siempre te estoy buscando y encontrando
y por eso estoy solo y nunca a solas

¹¹⁶² “Cuarenta de abril”, en *Dedicatorias y divertimientos*, p. 272.

¹¹⁶³ Según Cristóbal Cuevas: “Diversos críticos han señalado las reminiscencias garcilasistas, herrerianas o medranescas de estos poemas, mientras José Antonio confiesa su deuda con el corte y entonación de los antequerano-granadinos, singularmente Pedro Espinosa”. Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio”, *Poesía...*, p. 118.

También, el verso endecasílabo de algunos versos de *Canciones* como: “La madre”, “A una ciclista”, “Dulce juventud” y otros más, recuerda a Garcilaso.

y llamo soledad mi compañía.¹¹⁶⁴

También es de resaltar que la sinéresis o reducción a diptongo en hiato era frecuente entre los poetas cortesanos como Garcilaso. En Muñoz Rojas también se advierte este fenómeno métrico con mucha naturalidad, sobre todo en el interior de la palabra:

[...]

¡Ay, déjame ir a ti como a una ola,

o igual que cae en el campo el agua clara,

o como sigue en mayo al aire el trigo!

¡Oh tú, mi sola tú, mi sola sola!¹¹⁶⁵

Se combinan aquí sinéresis y sinalefas. Como ejemplo de la primera en los versos de Garcilaso, leemos el “Soneto X” donde se produce esta licencia dentro de la palabra “habíades”:

¿Quién me dijera, cuando las pasadas

horas que en tanto bien por vos me vía,

que me habíades de ser en algún día

con tan grave dolor representadas?¹¹⁶⁶

Antonio Carvajal comenta el verso “Se vacía el universo de estrellas y de nubes”¹¹⁶⁷ de *Abril del alma* explicando la diéresis en la palabra “vacía”, pues, Muñoz Rojas la trata como si el acento estuviera sobre la primera sílaba, es decir, “vacia”. Según Carvajal, situar el acento sobre la A, es una forma del andaluz oriental, y no en la I, como dicen madrileños y asimilados. También palabras como “había”, son bisílabas en la poesía del antequerano, como en tantos andaluces. En cambio “hiente” es trisílaba como “hiada” tetrasílaba, pero la diéresis licenciosa permite reducir estas sílabas.¹¹⁶⁸

Seguimos con el análisis que Antonio Carvajal llevó a cabo en presencia del propio autor antequerano cuando hablaban de temas de métrica, pues, otro fenómeno métrico

¹¹⁶⁴ “Sonetos” en *Abril del alma*, p. 149.

¹¹⁶⁵ “Sonetos”, en *Abril del alma*, p. 150.

¹¹⁶⁶ Garcilaso de la Vega, *Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos*, p. 25.

¹¹⁶⁷ *Abril del alma*, p. 137.

¹¹⁶⁸ Antonio Carvajal, “Las lecciones del maestro amigo”, p. 72-73.

que se advierte en la obra de Muñoz Rojas y tiene que ver con fuentes garcilasistas es la licencia de dialefa o azeuxis. En el poema ~~IX~~” de *Abril del alma* leemos:

romeros y gayombas que a la dulzura abren
va removiendo olas de dulzura en mi frente
¡Oh tu amor en mi alma, qué siembra de ventura!
y verte recogida simplemente en mi alma,
¡Qué pequeña en mi alma te miro, y cómo suena
que se forma en mi alma cuando me asomo a ella?

Carvajal compara estos alejandrinos basados en la dialefa con otros de Garcilaso de la Vega octosílabos con azeuxis en el primer verso:

Dentro en mi alma fue de mí engendrado
un dolor amor...¹¹⁶⁹

Volviendo al endecasílabo, en *Cantos a Rosa* el poeta encontró en este metro un fórmula adecuada para plasmar una visión compleja y de ~~profundidad~~ melancólica”¹¹⁷⁰ sobre el amor. Se trata de un metro con acentuación más libre que el endecasílabo habitual dentro de la lírica española de aquellos años. Miguel García Posada explica al calificar esta obra como una de las privilegiadas del poeta: ~~el~~ tipo de endecasílabo utilizado era inusual en la lírica española de los años cincuenta, como lo era también la visión intimista y dramática a veces, dentro de un marco frailuisiano, que el escritor transmitía. La contención y la hondura del verso cristalizan en un producto feliz. Todo ello hace de este un libro difícilmente derogable”.¹¹⁷¹ De hecho, Navarro Tomás expone que el endecasílabo es el más largo de los versos simples usados en español, explicando que su primer apoyo rítmico se sitúa sobre las sílabas 1, 2, 3 ó 4,¹¹⁷² en el verso del antequerano la acentuación varía de una estrofa a otra haciendo que el poeta controlara el ritmo para conseguir más expresividad. En este contexto, Antonio Carvajal, enlaza la acentuación de las palabras con el valor semántico de estas.¹¹⁷³

¹¹⁶⁹ *loc. cit.*, p. 73.

¹¹⁷⁰ El propio poeta describe esta obra así en el prólogo de *Ardiente jinete*, OC., p. 51.

¹¹⁷¹ Miguel García Posada, *op.cit.*, p. 57.

¹¹⁷² Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1983, p. 198.

¹¹⁷³ Antonio Carvajal, *—Las lecciones del maestro amigo—*, p. 70.

Nos parece significativa la referencia al encabalgamiento léxico que apareció en este libro de 1954 y señalar su fuente garcilasista. Cristóbal Cuevas ve que la fragmentación de la palabra en dos versos traduce el deseo del poeta de acercar al poema a la prosa;¹¹⁷⁴ Muñoz Rojas escribe: “Sé, Rosa, que existir es indudable-/ mente triste”. Como observa Elias L. Rivers, Herrera elogió la separación entre el sustantivo y adjetivo en sus *Sonetos* e incluso en la *Elegía*, I, versos 19-20, alabó el encabalgamiento léxico: “antes, en él permaneciendo donde-/ quiera que estás, los ojos siempre bañas”. En palabras de Herrera: “Cortó la dición con mucha gracia i suavidad. El verso lírico (aunque es vicio permitido) tiene mas licencia para cortar en el verso la dición, como se ve en muchos lugares de Oracio, i en la Ode 2 [del libro I, vv. 19- 20]:

Labitur ripa, Iove non probante, u-
xorius amnis”.¹¹⁷⁵

Rivers llega a la conclusión siguiente: “No hay duda de que Herrera (y también Garcilaso) conocía la teoría y la práctica italianas del encabalgamiento, tanto sintáctico como léxico; reconocía, además, su valor estético y lo ponderaba: la alteza y hermosura del estilo, mucha gracia y suavidad, cuidado y artificio, dignísima de alabanza”.¹¹⁷⁶

4.6.2 El romance y el octosílabo

José Manuel Blecua pone de manifiesto la afirmación de que por el siglo XVI no dominaba solo la poesía italianista y que la poesía octosílabo siguió vigente en aquel siglo sin que el endecasílabo la reemplazara. De hecho, la poesía octosilábica heredada de los cancioneros del siglo XV, y muy viva a lo largo de todo el Renacimiento, coexistía con fuerza durante el siglo XVI. A estas dos líneas, hay que añadir otra tercera, compuesta también en octosílabos y que es la poesía popular y popularizante (lírica y romancero).¹¹⁷⁷ Estas tres formas coexisten en la poesía de nuestro antequerano. La vertiente popular adoptada a veces por Muñoz Rojas se manifiesta en la composición del romance con sus diferentes formas.¹¹⁷⁸ Lo más conocido en este aspecto es el

¹¹⁷⁴ Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio”, *Poesía...*, p. 114.

¹¹⁷⁵ *Apud.* Elias L. Rivers, “Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton”, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 5, 2001, pp. 277-278.

¹¹⁷⁶ *loc. cit.*, p. 278.

¹¹⁷⁷ *Apud.* Álvaro Alonso Miguel, “Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al Pedro de Rojas”, *Cuadernos de filología italiana*, N° Extraordinario 12, 2005, p. 235.

¹¹⁷⁸ Entre sus escritos más tempranos [1929-1935] encontramos, por ejemplo, “Romance de la luna sola”, donde la luna ejerce un claro protagonismo.

–Romance de don Sebastián, Rey de Bastos”, composición octosilábica, heterométrica. Es un género que se remonta al siglo XV, vivió en el Barroco su época de esplendor, y no dejó de ser cultivado durante las sucesivas épocas literarias. Los poetas del siglo XX, sobre todo la generación del 27, lo cultivaron. Sobre las causas de la inclinación de nuestro poeta a esta forma, encontramos que la explicación de Joaquín González Muela sobre la fusión de esta tendencia popular en la obra de los poetas del 27 se aplica al caso del antequerano, sea cual sea el grupo literario a que pertenece; pues, lo justifica por dos hechos: la influencia de lo popular que se transmitía a través de la gente del pueblo (Lorca refleja esa poesía), o la atracción que ejercían en estos poetas las joyas bibliográficas que eran los *Cancioneros*.¹¹⁷⁹ En el caso de Muñoz Rojas, es reconocida su convivencia con la gente del pueblo, su gran conocimiento de su forma de vida, su tradición y costumbres.¹¹⁸⁰ Conviene también recordar la publicación del *Cancionero Antequerano* por parte de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres en Madrid en 1950. Este manuscrito fue recopilado por el antólogo antequerano del siglo XVII don Ignacio de Toledo y Godoy. Por los esfuerzos de Muñoz Rojas este tesoro cultural se salvó de la pérdida y se mantuvo en la biblioteca de la Caja de Ahorros de Antequera.

Asimismo, Pedro Salinas con un fino sentido crítico ve en el siglo XX un extraordinario siglo para el romance y esto se debe al gran número de poetas – de calidad- que lo usan y al gran valor de estos poemas. El madrileño justifica la predilección por este género literario subrayando su coincidencia con –esa curiosa actitud española de tradicionalismo, de conservación del pasado, pero vivida de tal modo que sirve con perfecta eficacia de expresión al presente”.¹¹⁸¹ Se trata, por tanto, de una tendencia general hacia un tradicionalismo vestido de modernidad.

Es bien sabido que Muñoz Rojas abrió sus ojos a la poesía de los románticos como Espronceda, Zorilla y Bécquer, que escuchaba de su abuela. Nuestro antequerano, –devorador de los libros”, como él se llama a sí mismo, sabía de memoria algunos textos de Herrera, de los románticos y de los modernos.¹¹⁸² Es una tierra fértil entonces para crear romances. Como expone Álvaro García y hemos adelantado en este trabajo, los poemas de José Antonio Muñoz Rojas se liberan desde pronto de la deshumanización orteguiana. La sentimentalidad y la capacidad de juegos retóricos que

¹¹⁷⁹ Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas, *La generación poética de 1927*, estudio, bibliografía y antología, Madrid, Ediciones Alcalá, Colección Limina, 2, 1974, pp. 15-16.

¹¹⁸⁰ *Las cosas del campo* está lleno de cuadros de la vida de los campesinos.

¹¹⁸¹ Ver Pedro Salinas, *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 357- 358.

¹¹⁸² Ver *Amigos y maestros*, PP. 49-50.

caracterizan el romanticismo tardío –sonoro, autoparódico, profuso, recitable- deja para siempre su huella en la formación poética de Muñoz Rojas. La obra de los poetas románticos que nuestro antequerano conoce son, en palabras de Álvaro García: “eapaces de una retórica gustosa, potente, a veces memorable y como mínimo siempre memorizable y que en Muñoz Rojas vino en seguida a mezclarse y suavizarse con lecturas e investigaciones en la tradición de lo metafísico coloquial inglés”.¹¹⁸³

Además, en el colegio de Chamartín tuvo contacto con la literatura renacentista y áurea. Por eso, conoció el romance pronto. Antonio Carvajal nos relata el especial gusto del poeta antequerano por la poesía popular; ambos se pusieron a reflexionar sobre el romancillo a la Virgen de Gracia de Archidona de Pedro Espinosa. Carvajal resaltó su novedad métrica, pues, es una mezcla de endecha y seguidilla:

Farol de esta comarca
luz de Archidona,
Virgen madre de Gracia,
Virgen toda graciosa,

tu nido en alto tienes,
blanca paloma,
tan alto, que parece
escala de la gloria.¹¹⁸⁴

La reacción de nuestro poeta antequerano ante estos versos nos puede guiar en este análisis, pues, en palabras de Carvajal, “Le gustaba al maestro la graciosa síncopa del tercer verso de cada copla, aunque unas bombas en rima notoria que aparecen más adelante no fueran plenamente de su grado”.¹¹⁸⁵ De hecho, la síncopa se observa en sus versos como en los siguientes:

Si siquiera el celindo, si siquiera
la madre selva aquella que se vía
en ti tan natural, que parecía

¹¹⁸³ Álvaro García, “Muñoz Rojas y la sencillez cotidiana”, *El Ciervo*, año LVIII, diciembre 2009, Nº. 705, p. 35. También en *Versos.*, pp. 8-9.

¹¹⁸⁴ Antonio Carvajal, “Semblanza de José Antonio Muñoz Rojas...”, pp.67-68.

¹¹⁸⁵ *loc. cit.*, p.68.

como una flor de más que en ti creciera.¹¹⁸⁶

Esperábamos que el poeta dijera ~~veía~~” pero para mantener el endecasílabo eliminó la vocal ~~è~~ produciendo una síncopa.

Exponemos primero como ejemplo su obra ~~R~~omance de Don Sebastián, Rey de Bastos”,¹¹⁸⁷ escrito en 1984. Esta ofrece los mismos aspectos métricos del romance tradicional; al estar formado por versos octosílabos, con asonancia en los versos pares, mientras los impares no tienen ninguna rima.

Respecto al contenido, el poeta antequerano ha probado presentarnos un personaje trazado por pincelas tradicionales. Se puede observar que la sabiduría y valía perteneciente a Don Sebastián son cualidades que tradicionalmente se atribuían a los personajes nobles, héroes y soberanos.¹¹⁸⁸ Este tópico se emplea en la descripción de los grandes hombres. De hecho, nuestro antequerano habla sobre ~~E~~l más bello rey de todos” que está muy enamorado y sufre mucho por tal amor. Este rey de ~~la~~ barba de azafrán” montaba una jaca negra y de lunar en las ancas ~~y~~ relinchos que se quedaban/prendidos por donde va”. Iba por el olivar y las aves también sienten su presencia:

La primilla suspendida
se olvida de avizarar,
las tórtolas no se mueven
cuando lo sienten pasar,
sólo las perdices pican
el aire con su metal.¹¹⁸⁹

El personaje protagonista de romance tratado, Don Sebastián, está dotado de sabiduría, algo que se muestra en su diálogo con los olivos, que son símbolo de la paz:

Olivos por donde voy,
plata que tenéis me dais,
aceite para el cabello
y aceituna para el pan,
sombra para mis pesares

¹¹⁸⁶ *Sonetos de amor por un autor indiferente*, p.124.

¹¹⁸⁷ *Dedicatorias y divertimientos*, pp. 274-280.

¹¹⁸⁸ Sobre los tópicos tradicionales véase Antonio Azaustre, Juan Casas, *op. cit.*, pp. 39-48.

¹¹⁸⁹ ~~R~~omance de don Sebastián rey de Bastos”, en *Dedicatorias y divertimientos*, p. 275.

y leña para quemar;
ni plata ni fuego os pido
mientras no me deis la paz¹¹⁹⁰

Por otra parte, Muñoz Rojas nos plasma la figura del enamorado que padece un auténtico tormento, como en el amor cortés. En el “Romance de don Sebastián rey de bastos”, el rey enamorado suspira y llora de pena:

Lágrimas duras de azogue
por las mejillas le caen,
suspiros como pavesas
por la boca se le van
—Ay, amantes sin orillas
de donde lanzarse al mar!,
¡Amantes de tierra adentro,
a morir y nada más!
Pena como la que tengo
no la ha sufrido mortal”.
[...]
El más bello rey de todos
tiene una pena mortal:
de amores se está muriendo
en medio del olivar.¹¹⁹¹

En cuanto a las coplas compuestas por nuestro antequerano, se advierte en ellas la influencia de las coplas andaluzas donde se oye la voz de Lorca y Alberti, sobre todo. En *Cancionero de la Casería* las coplillas constan de estrofas de extensión variable, hay unas de doce versos y otras de tres. Pero, de forma general, se puede tratar de composiciones escritas en octosílabos con rima asonante y riman los versos impares, quedando libres los pares. Esto no impide la aparición de un poema que no sigue la misma regla métrica donde aparece un verso heptasílabo o pentasílabo, por ejemplo.

Como es el caso del romance de nuestro antequerano, las coplas se distinguen por una gran sencillez, característica del temple de un poeta que rechaza el retoricismo y

¹¹⁹⁰ *loc. cit.*, p. 275.

¹¹⁹¹ *loc. cit.*, p. 276.

busca lo sencillo y expresivo como bien se manifiesta en la estrofa octosilábica siguiente basada en la repetición: ~~—~~Pena es la pena y la vida,/ penas que van y que vienen,/ olas en playas perdidas”.¹¹⁹²

¹¹⁹² ~~—~~Coplas”, en *Cancionero de la Casería*, p. 184.



PARTE III: EL DESARRAIGO FRENTE AL ARRAIGO EN LA POESÍA DE MUÑOZ ROJAS



QUINTO CAPÍTULO

**EL DESARRAIGO RELIGIOSO EN LA POESÍA DE
MUÑOZ ROJAS**

—Los que reniegan de Dios es por desesperación de no encontrarlo.”

MIGUEL DE UNAMUNO

*Tú, que sigues el vuelo de la belleza, acaso
nunca jamás pensaste cómo la muerte ronda,
ni cómo vida y muerte- agua y fuego-, hermanadas,
van socavando nuestra roca.*

JOSÉ HIERRO



5.1. NOTA PRELIMINAR

Siguiendo con la hermenéutica acentuamos aquí la importancia de considerar tanto la intención del autor como el contexto histórico-cultural general en que se expresa el tema. El criterio que adoptamos en la interpretación es la proporción entre el texto analizado y los comentarios expuestos, una proporción temática, histórica y estética.

El acercamiento y entendimiento del tema religioso en la poesía de Muñoz Rojas (en sus diferentes manifestaciones, sea plegaria, de alabanza o simple manifestación de amor) no se realiza sin considerar dos hechos importantes. El primero es la guerra civil, que influyó en el sentimiento religioso del poeta: el tono místico, el predominio del romanticismo religioso, la consolidación de la figura de un Dios cruel e justiciero por parte de la iglesia durante los años del franquismo.¹¹⁹³ El segundo hecho es el existencialismo que late en *Oscuridad adentro* y en toda su poesía de senectud, acompañado por algunos elementos religiosos. Con todo ello, los datos biográficos actúan como fondo de telón y como elemento medular que se vincula con la creación literaria del antequerano.

De forma general, Leopoldo de Luis puntualiza que hay dos clases de poesía religiosa: —la que responde a un sentimiento interior, existencial, y la que maneja asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas. La poesía contemporánea española [...] ha respondido mucho más a lo primero, con lo que su importancia y calidad resultan relevantes”.¹¹⁹⁴ La poesía religiosa de nuestro antequerano ha respondido también a esta actitud existencialista, pues el tema de Dios se advierte como motivo casi constante en los diferentes temas que plantea como en su reflexión sobre la muerte, el paso del tiempo, la angustia ante el dolor del ser humano, la pérdida, etc. Ciertamente, como afirma Emilia Velasco, nos asaltan por toda su obra diversas formas de temor ante el acabamiento, ante el incontrolable paso del tiempo, el dolor de la pérdida y la angustia del propio desgaste físico y mental. Y para salvarse de todo esto y para encontrar el consuelo, se refugia en la fe, aunque es —una fe no exenta de inquietud”.¹¹⁹⁵

¹¹⁹³ Ver Mónica Moreno Seco, —Crecencias religiosas y política en la dictadura franquista”, en *Pasado memoria: Revista de Historia Contemporánea*, edición electrónica Espagrafic, 2002, pp. 17-18. Disponible en <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/15793311RD14167476.pdf>.

¹¹⁹⁴ Leopoldo de Luis, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁹⁵ Emilia Velasco, *op. cit.*, p. 49.

En la senectud del poeta advertimos que ante el silencio de Dios y la imposibilidad de encontrar respuesta a tantas cuestiones, el antequerano padece un desarraigo existencial representado en su sentimiento implacable de soledad que le lleva a buscar el refugio en el gozo del recuerdo. Es un desarraigo que influye sobre el lenguaje y el estilo de los libros pertenecientes a aquella etapa. Demostraremos cómo la expresión del poeta y su tratamiento de Dios sufrieron un gran cambio a lo largo de su obra. En este capítulo suponemos que la aporía, antinomia, falta de memoria que palpitan en el último Muñoz Rojas (1997-2004) son características de la poesía desarraigada.

Aunque Dios y lo religioso no ejercen protagonismo en los últimos libros del antequerano, son elementos concomitantes a su desarraigo existencial como advertimos en el discurso que dirige a Dios, o con la manera con que se refiere a la muerte o al más allá.

Cabe indicar que todas las preocupaciones e inquietudes del poeta son propias de un hombre que no deja de pensar y contemplar sobre la realidad y el secreto de la vida humana. En este sentido la actitud del antequerano se parece al de Descartes en su libro *Meditaciones metafísicas* (1641), un defensor del principio del cogito: “pienso, luego existo”. El antequerano empieza pensando, primero y ante todo, sobre la veracidad de la existencia de Dios interrogándose sobre la realidad profunda de las cosas.

5.2. EL DILEMA AUSENCIA / PRESENCIA DE DIOS

5.2.1. La veta mística y el romanticismo religioso en su poesía de posguerra

Empezamos por el misticismo, cuya presencia en la poesía de posguerra se ve reflejada en la expresión poética de Muñoz Rojas. Es conocido que la mística y la ascética son manifestaciones descolantes de la poesía española del Siglo de Oro, y que, como afirma Leopoldo de Luis, *—son excepcionales ejemplos de cómo la poesía religiosa se imbrica con otros aspectos. Lo amoroso, en la mística, y lo moral, en la ascética, cobran valor que bien puede emparejarse con lo religioso—*.¹¹⁹⁶ Además, Américo Castro destaca un carácter distintivo de la literatura mística del siglo XVI en relación con la profana. La primera expresa con un estilo directo la intimidad del hombre y penetra en su mundo interior; mientras que la literatura profana carecía, hasta cierta medida, de ese rasgo. Esta tendencia espiritual con una de sus representantes, Santa Teresa, había tratado *—en ello superaba la literatura profana—* los sentimientos del ser humano: *—hay que decir que el misticismo, en el que corresponde puesto original a Teresa de Ávila, se anticipó a la literatura profana al crear ese nuevo tema; exploró regiones poco frecuentadas, y se estableció en ellas morosamente a todo su sabor, por arte de su mística finalidad—*.¹¹⁹⁷

De ahí, se puede percibir la efusión sincera y auténtica de los sentimientos del poeta místico al expresar sus amores, dolores, anhelos, vacilación. José García López señala que el místico se debate en un constante esfuerzo para expresar con claridad sus íntimas experiencias religiosas, pero al referirse al momento supremo de la unión con Dios abandona el lenguaje directo que resulta insuficiente, dada la índole inefable de los fenómenos a que alude.¹¹⁹⁸ El tono místico de los poemas de tema religioso, o, digamos, de elementos religiosos, se debe en su mayor parte a la necesidad de entablar un diálogo sincero e íntimo con Dios, sobre todo en los momentos de gran angustia y dolor. Esta poesía es el fruto de una experiencia dura, llena de sufrimiento y búsqueda de una luz que, en un momento dado, el poeta pierde el poder de comunicar esta experiencia, como es el caso de San Juan de la Cruz, por ejemplo.

En este sentido mencionamos el caso de Serrano Plaja, perteneciente a la generación del 36, quien, según la afirmación de Luis Jiménez Martos: *—el destierro acabaría*

¹¹⁹⁶ Leopoldo de Luis, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁹⁷ Américo Castro, *Teresa la santa y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1982, pp.73- 74.

¹¹⁹⁸ José García López, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 2000, pp. 222-223.

creándole una gran crisis personal; en su patetismo se sirve de un lenguaje que irónicamente descoyuntado convierte en coloquial, como para darnos con exactitud la imagen del hombre que habla a solas y concluye dirigiéndose a Dios”.¹¹⁹⁹ El Señor es el refugio de muchos poetas en los momentos duros de la vida.

La veta mística en nuestro antequerano representada en el panteísmo que surge a veces en sus versos, y en su expresión del anhelo a Dios, nos hace pensar en otro de sus maestros cuya influencia sobre nuestro poeta es irrefutable: Juan Ramón Jiménez. Este poeta ~~fue~~ “fue un místico que previamente inventó su dios para la vía unitiva”.¹²⁰⁰

Además, no podemos pasar por alto la influencia que Quevedo y Lope de Vega ejercieron sobre los poetas de posguerra, cuya obra existencial y ~~grave~~ “grave”¹²⁰¹ tiene que ver con el misticismo. Así, aunque de un modo pasajero, Gómez Yebra señala que el diálogo que mantiene Muñoz Rojas con Dios en sus versos hace recordar el de Lope:¹²⁰² ~~el~~ poeta, que es cristiano, no deja de mantener un diálogo con el Dios en el que cree, una conversación que es más que una pose, más que una costumbre heredada, que es algo vital, y que recuerda aquellos grandes momentos en que Lope irradiaba sinceridad”.¹²⁰³ De hecho, traemos aquí algunos versos del Fénix que provocan una semejanza con los de Muñoz Rojas que no quiere perder la paz del Creador: ~~La~~ tua voluntate è nostra pace,¹²⁰⁴ no me dejes perderla porque muero”,¹²⁰⁵ y Lope que busca lo que no se encuentra sin Dios. Así dice:

Pero si no sois de mí,
yo, mi Jesús, soy de vos,
porque quiero hallar en Dios
esto que sin Dios perdí.¹²⁰⁶

¹¹⁹⁹ Luis Jiménez Martos, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁰⁰ Leopoldo de Luis, *op. cit.*, p. 20

¹²⁰¹ Emilio Alarcos describe como grave la poesía de Francisco de Quevedo y resalta su influencia sobre Blas de Otero. E. Alarcos, *La poesía de Blas de Otero*, p. 25.

¹²⁰² Es de mencionar que en la biblioteca de nuestro poeta, además de los autores modernos, abunda también la literatura del siglo de Oro español. Cristóbal Cuevas, “Ensayo introductorio” de *Poesía...*, p. 81. También, Guillermo Carnero en “Cantos a Rosa, de José Antonio Muñoz Rojas” se refiere a sus lecturas, *op.cit.* s.p.

¹²⁰³ Antonio A. Gómez Yebra (Introducción), *Razón del tiempo*, p. 24.

¹²⁰⁴ Dante, *Divina Comedia*: “En la sua voluntate è nostra pace” significa en español “En tu voluntad está nuestra paz”.”

¹²⁰⁵ Muñoz Rojas, *Objetos perdidos*, XV, p. 349.

¹²⁰⁶ Lope de Vega, “Soliloquio primero”, *Soliloquios*, Madrid, El Perpetuo Socorro, 1935, p. 39.

Guillermo Carnero, exponiendo la variedad de las lecturas del poeta, señala, después de referirse a la admiración del antequerano por la literatura metafísica inglesa, que la mística es una de las diferentes fuentes de su ideología religiosa. No se trata de una formación trivial, sino profunda, cuya influencia en el sentimiento religioso del poeta es patente:

una formación religiosa alejada de toda simplicidad, en la creencia y en la duda, por un fundamento filosófico extraído de la mística de Pascal, de Maritain y creo que de fray Luis de Granada, en lo que este último tiene de involuntario precedente del deísmo en su complacencia ante las gracias del mundo. Por eso posee Muñoz Rojas ese intimismo trascendente que se ha señalado como el rasgo más acusado y el registro de mayor hondura de la generación del 36 -empezando por Luis Rosales-; por eso lo retrata la espiritualidad serena, concisa y siempre recatada que, en la primera posguerra, lo alejó de cualquier radicalismo existencial de ágora o de sacristía.¹²⁰⁷

En esta línea, es de observar que la poética de nuestro antequerano de posguerra no se basa en la perfección estilística ni en las estructuras premeditadas. La identificación de su mundo interior y expresión literaria prueban su realismo.¹²⁰⁸ En los versos siguientes de “Salmo” advertimos una influencia de la corriente mística:

El amor adopta a veces forma de rescoldo;
por un soplo de la noche nos enciende,
nos hunde en su tristeza. Desde el principio
fue silencio su ministerio y transcurrió por el misterio
sin dar señales de revelación más que cuando
lo llamaron ciertos pájaros,
los pocos que en el mundo ha habido,
y lo pusieron de manifiesto con su canto.¹²⁰⁹

En el primer capítulo hemos aludido a la polivalencia clasicista y romántica de la poesía de posguerra, y que tiene mucho que ver con el arraigo y el desarraigo planteados por Dámaso Alonso. Nos centramos aquí en la actitud romántica en lo religioso por su relación con la mística. En general, lo romántico se representa en tener la creencia, no como norma establecida, fundada en una moral instituida, sino como sentimiento

¹²⁰⁷ Guillermo Carnero, *op. cit.*, s.p.

¹²⁰⁸ Emilio Chavarría Vargas, *op.cit.*, p. 177.

¹²⁰⁹ “Salmo”, en *Oscuridad adentro*, p. 322.

interior e intuición esencial de lo divino que conduce a una unión mística con Dios. Esto da lugar a la expresión de las inquietudes espirituales, duda y angustia. Lo que hay de esencialmente nuevo en la religión de los románticos, y se observa en los poetas de posguerra, es el sentimiento interior, el intercambio o comunicación entre el individuo y el universo. Para los románticos no existe Dios fuera del mundo y del hombre que debe actuar motivado por el entusiasmo y el amor sintiéndose lleno de Dios, como dice F. Schlegel, una comunicación directa entre el hombre y la Naturaleza, el hombre y Dios, el Uno y el Todo.¹²¹⁰ Por ello, Álvaro García trata de un “romanticismo religioso” que atraía a Muñoz Rojas como poeta y como traductor antes, durante y después de la guerra, explicando que la poesía del antequerano, de Hopkins, Cernuda, Blas de Otero o Unamuno tiene un matiz romántico incorporado al tema religioso. Para aplicarlo a la perplejidad de los versos de *Oscuridad adentro*, a las diatribas domésticas con el Dios que nos da los ojos y nos pierde las gafas en *Objetos perdidos*, pasando por el “Oh Señor, oh terror”.¹²¹¹

5.2.2 “Paso de Dios”

5.2.2.1 La guerra civil y la veta existencialista en Muñoz Rojas

La guerra civil, con sus dramáticos sucesos, motivó el germen de esta angustia del antequerano que comunica su espanto ante ese hecho:

Pentecostés se aproxima.
 Tu patria; en tu patria. Cierra la puerta.
 Millones y millones (que no entra la muerte):
 Dan cosecha de muerte los campos de España.¹²¹²

El refugio en la religión durante los años inmediatos de posguerra era un tipo de escape de su angustia. Muñoz Rojas, estando en Cambridge, halló el asilo en la religión; ya no sentía esa ciudad inglesa como antes, no era la misma que había dejado a primeros de julio: “La desazón, la perplejidad, lejos el corazón de aquel contorno, sólo encontraba remedio en el acogimiento religioso, puramente consolador, no

¹²¹⁰ Véase Juan Andrés Martino, *Romanticismo* (recurso electrónico), Santa Fe, Argentina, 2009, p. 8.

¹²¹¹ Álvaro García (ed.), *Pararnos y mirar*, p. 14.

¹²¹² López Estrada, —Amanera de prólogo...”, pp. XIII-XIV.

transcendiéndolo, esta es la verdad, a una debida realidad superior”.¹²¹³ Por eso, se relaciona la guerra y el tema de la religión.

Hay una dimensión que tenemos que destacar al abordar este tema, pues la figura de Dios predominante en la etapa de posguerra estaba relacionada con el dolor y la violencia; era la imagen de un opresor, justiciero, vigilante. No es de extrañar entonces oír esa exaltada voz luchadora contra Dios, el castigador. En “Dios del estío”, por ejemplo, observamos el reflejo de esta configuración impuesta por el franquismo. Junto a esto, hay que destacar el papel de la formación jesuita en la tarea literaria del antequerano, una educación que exalta el sentido del Dios vigilante. En una entrevista con Javier Rodríguez, este le preguntó: “En una de sus prosas afirma que escribe como purgación. ¿Qué tiene que purgar?” Muñoz Rojas le explicó: “Muchas cosas. En el fondo uno se está limpiando, mejor dicho, intentando limpiarse toda la vida. En parte se debe a mi educación jesuítica, que desgraciadamente me inyectó para siempre la idea del remordimiento”.¹²¹⁴

Hemos referido en el primer capítulo a la recuperación de la obra de Antonio Machado, que busca la luz entre las tinieblas, junto a Unamuno, por los poetas del 36 y lo que implica esta irrupción de su figura e ideal en la obra de dicha generación.¹²¹⁵ Aquí añadimos que el autor del *Cristo de Velázquez* representa un completo modelo de la lucha entre la fe y la duda. Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida* plantea un nuevo concepto de la fe:

A este Dios cordial o vivo se llega, y se vuelve a Él cuando por el Dios lógico o muerto se le ha dejado, por camino de fe y no de convicción racional o matemática.

¿Y qué cosa es fe?

Así pregunta el Catecismo de la doctrina cristiana que se nos enseñó en la escuela, y contesta así: creer en lo que no vimos.

¹²¹³ “El gran lio”, en *La gran musaraña*, p. 168.

¹²¹⁴ Palabras de Muñoz Rojas en “¿b que no se recuerda no está vivo”, p.2.

¹²¹⁵ Por su parte, Francisco Ruiz Noguera en “El equilibrio horaciano de Muñoz Rojas” señala que el antequerano, en alguna ocasión, se acerca su tono al pesimismo de la tradición barroca de Quevedo o al existencialismo de Unamuno, citando un fragmento de *Cantos a Rosa*: Entre el sueño y la muerte vamos, Rosa,/ andando en medio de tiniebla, espanto. El crítico, a pesar de ello, señala que es la serenidad renacentista, el equilibrio horaciano, el que caracteriza su poesía. Ver “El equilibrio horaciano de Muñoz Rojas”, publicado en *Quimera*, 218-219, 2002, pp. 6-7. También está disponible en <http://www.diariosur.es/20090930/cultura/equilibrio-horaciano-munoz-rojas-20090930>.

A lo que hace ya una docena de años corregí en un ensayo diciendo: ¡Creer en lo que no vimos!, ¡no!, sino crear lo que no vemos. Y antes os he dicho que creer en Dios es, en primera instancia al menos, querer que le haya, anhelar la existencia de Dios.¹²¹⁶

De la misma manera, el antequerano respondiendo a la pregunta de Javier Rodríguez, en *El país* (2002), sobre su profundidad religiosa, advierte: —Yo no diría profundamente. Siempre he sido un hombre de dudas. Me he aferrado a lo que creía que me podía sostener. Si exprimo toda la materia de mis recuerdos, las cosas positivas están por encima de las otras”.¹²¹⁷

5.2.2.2. Un poema que expresa el dilema

El mejor ejemplo que explica la disyuntiva presencia / ausencia de Dios es el poema —Paso de Dios”, al cual hemos aludido en el primer capítulo. Podemos concebir el poema como expresión de la presencia y ausencia de Dios y su proyección en la Naturaleza y en el mismo ser del poeta. El desbordamiento de fe le hace sentir la mano cuidadosa del Señor sobre la tierra, cuya huella se nota en todo lo bello que rodea al poeta, y le proporciona un sentimiento de alegría y optimismo. Al contrario, la falta de la Divina Providencia que se relaciona con la perturbación de la Naturaleza, deja al antequerano en un estado de desarraigo existencial: —Difícil como un monte, Señor, te vela a veces
tu propio poderío. [...]”.¹²¹⁸

calentaba la tierra. ¡Qué vaso rebosante
la tarde, derramándote, Señor, en su dulzura
sobre tus mismas cosas! Mi corazón estaba,
como siempre, al acecho, y temblaba en la espera,
siempre espía de tus pasos.¹²¹⁹

Asimismo, en el poema —Escrito a cada instante” que da título al libro de 1949 de Panero, el astorgano expresa: —la presencia del gran ausente, el Dios que late en el

¹²¹⁶ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, A. Sánchez Barbudo (pról.), Madrid, Akal, p. 228.

¹²¹⁷ Palabras de Muñoz Rojas en —b que no se recuerda no está vivo”, p.3.

¹²¹⁸ —Paso de Dios”, p. 111.

¹²¹⁹ *loc. cit.*

movimiento del mundo sin ser definitivamente aprehendido”.¹²²⁰ Se trata de momentos de presencia y ausencia que se manifiestan desde el principio:

Y Su nombre sin letras,
escrito a cada instante por la espuma,
se borra a cada instante
mecido por la música del agua;
y un eco queda sólo en las orillas.¹²²¹

Dámaso Alonso, al comentar los versos de *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero, señala que el nombre de Dios en la poesía de todo auténtico poeta está hallado y perdido a cada instante, escrito y borrado a cada instante. Pues el título del libro puede entenderse así: “El poeta a cada instante descifra el nombre de Dios, y a cada instante ese nombre se le oculta”.¹²²² De hecho, el poeta da fe de la presencia divina, siente la existencia de Dios, pronuncia su nombre, aunque, en algunos momentos se esconde este nombre, se ensombrece, pero existe:

Cada latido,
otra vez es más dulce, y otra y otra;
otra vez ciegamente desde dentro
va a pronunciar Su nombre.
Y otra vez se ensombrece el pensamiento,
y la voz no le encuentra.
Dentro del pecho está.
Tus hijos somos,
aunque jamás sepamos
decirte la palabra exacta y tuya,
que repite en el alma el dulce y fijo
girar de las estrellas.¹²²³

¹²²⁰ Paulino Ayuso, “*Escrito a cada instante* en su contexto”, p. 83.

¹²²¹ Leopoldo Panero, “*Escrito a cada instante*”, en *Obras completas: Poesías (1928-1962)*, Juan Luis Panero (prólogo), Madrid, Editora Nacional, 1973, p. 143.

¹²²² Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, 316.

¹²²³ Leopoldo Panero, *op. cit.*, p. 143.

De la misma manera, nuestro antequerano pone en paralelo dos estados opuestos: el Señor en “Paso de Dios” aparece, y esta existencia se siente y deja una huella en la Naturaleza, pero también vuelve a eclipsarse:

Señor, ¡cómo has venido azul sobre la tierra,
tras tantos días oculto tras tu lluvia y tu viento!
[...]
Mas hoy tu sol, tu azul, el aire de tu paso,
un temblor que decía, Señor, que te acercabas,
hacía todo vibrante, el tronco y el renuevo,
orlaba las veredas con la flor, la esperanza,
y un calor que venía de lo hondo de tus hornos¹²²⁴

La expresión de presencia o ausencia se realiza a través de la exteriorización donde el poeta se dirige al paisaje para comunicar sus sentimientos. El poeta siempre siente el temblor de las cosas de su campo, tal como el de las encinas, que es una indicación de la presencia de Dios. Todo lo bello en la naturaleza es una manifestación del cuidado divino.

Hay algo de panteísmo en este poema. Ciertamente, el cielo raso donde brilla el sol es una prueba de la clemencia del Señor, mientras que la lluvia y el viento representan lo contrario:

A veces, la mirada
de un niño te recoge: una luz repentina
que remata los árboles: la hierba que suspende
una gota que tiembla: haces de nuestra carne
espejo de un instante, y luego todo sigue.¹²²⁵

Existe una relación entre el mundo exterior, representado en la Naturaleza, y el mundo interior del poeta, como escribe en “*Quaere intus*”: “que todo es lo mismo, porque las paredes no existen”,¹²²⁶ o, “[...] en una dulce tarde de primavera/ [...] en que sentimos que la paz y el temblor que están fuera, / borrada la pared que los separa, los

¹²²⁴ “Paso de Dios”, p.111.

¹²²⁵ *loc.cit.*

¹²²⁶ Muñoz Rojas, “*Quaere intus*”, p. 106.

tenemos dentro”.¹²²⁷ La contemplación del paisaje y de su belleza recae directamente en el sentimiento del antequerano que ve a Dios en el entorno. A este respecto, Francisco Ruiz Noguera explica que la contemplación se revela como ~~un~~ mecanismo de impregnación del ser: mediante ella se hace el hombre permeable a las huellas del mundo, y, sin frontera alguna, ya está el mundo también en su interior.¹²²⁸ Efectivamente, como expresa Muñoz Rojas en *Canciones de la Casería*: ~~+~~...] Está el campo, como el ojo/ de un niño, reflejando/ tanta belleza sin/ saberlo [...]”.¹²²⁹ Por eso en ~~+~~Paso de Dios” la mirada del niño, la luz que remata los árboles, la hierba que suspende una gota de agua, son manifestaciones de la presencia divina. Muñoz Rojas expresa un paralelismo entre la naturaleza exterior y el universo íntimo: no hay puertas, todo es uno. Emilia Velasco señala que nos hallamos ante distintos perfiles de una misma idea panteísta¹²³⁰ en la que ahondará en ~~+~~*Quaere intus*”. Tras preguntar ~~+~~Mas ¿dónde te hallas, Señor?” y tras sentir la paz y la belleza presentes en la Naturaleza, la respuesta se le impone:

Nos suspende un pensamiento de alegría
 Nos dice: ~~+~~Qué hermoso cielo tienes dentro! ¡Qué luz!”
 Diciéndonos: ~~+~~No hay diferencia entre ese bello exterior
 y esa masa de arterias que apenas conocemos,
 y vísceras cuya misma idea nos espanta,
 que todo es lo mismo, porque las paredes no existen,
 y la única fórmula es el aire, la dicha”.¹²³¹

¹²²⁷ *loc. cit.*

¹²²⁸ Francisco Ruiz Noguera, ~~+~~El oficio de contemplar: sobre la poética de José Antonio Muñoz Rojas” *A zaga de tu huella, Homenaje a Cristóbal Cuevas*, tomo II, Málaga, diputación provincial, 2005, pp.289-302. En otro lugar, Noguera señala que el antequerano ve el poeta como alguien que mira y se impregna de un mundo que queda escrito en su alma: ~~+~~Tu oficio, poeta, es contemplar;/ que todo se te escriba dentro; luego,/ quizás leer allí mismo, quizás decir a los otros/ lo que allí mismo, escrito, tú lees”. Platón y Garcilaso no están lejanos, al igual que no lo está tampoco su paisano Pedro Espinosa: ~~+~~Pregona el firmamento/ las obras de tus manos,/ y en mí escribiste un libro de tu sciencia”, había escrito el poeta del XVII en su 'Salmo a la perfección de la Naturaleza, obra de Dios'.

¹²²⁹ En palabras de M. Fernández Almagro, la Naturaleza es buena, y nada mejor que la mirada del niño para apoderarse del vasto espectáculo que es la vida, sin preocuparse de sus claves. Fernández Almagro, ~~+~~Crítica y glosa: *Las musarañas*”, por José Antonio Muñoz Rojas”. *ABC de Sevilla*, 2009, s.p.

¹²³⁰ El panteísmo es un sistema metafísico- que ha tenido su hora y su sazón-, en el que no cabe la idea de un Dios personal, al que ingenuamente se atribuyen propiedades humanas. Américo Castro, *op. cit.*, p. 68.

¹²³¹ Muñoz Rojas, ~~+~~*Quaere intus*”, en *Al dulce son de Dios*, p. 111.

Por su parte, Gómez Yebra menciona que tanto Muñoz Rojas como ~~el~~ último Juan Ramón¹²³² pueden reconocer la presencia activa de Dios en cualquier lugar. De hecho, vemos que en ~~La~~ transparencia, Dios, la transparencia”-un poema que resume su relación con Dios- J. Ramón Jiménez¹²³³ expresa su acercamiento de Dios y el sentimiento de la presencia divina:

Dios del venir, te siento entre mis manos,
[...]
Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
y la de otros, la de todos
con la forma suma de conciencia;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible,
y tu esencia está en mí, como mi forma.¹²³⁴

Muñoz Rojas también reconoce su existencia en todo lo que rodea, el conocimiento de Dios está arraigado en su ser; pero como en ~~P~~aso de Dios” la figura del Creador no se relaciona solo con la hermosura y el cuidado, sino también con el dolor:

Dios, desde chico
te miro, Dios, te escucho;
dentro Dios, fuera Dios,
Dios por todo, pared mía, aire, espacio mío,
corazón aquí dentro,
latido, sobresalto,
esta hermosura, terror tuyo,
mar extendido o puñado de tierra,
una pequeña, antena del insecto indeciso,
línea, esta línea, vocablo, este vocablo.
Todo para nadie; derrámate,
rómpete, Dios torrencial.¹²³⁵

¹²³² Antonio A. Gómez Yebra (ed.), *Razón del tiempo* p. 26.

¹²³³ Aparece como maestro en su libro *Amigos y maestros*, p. 53.

¹²³⁴ Juan Ramón Jiménez, ~~La~~ transparencia, Dios, la transparencia” en *Dios deseado y deseante*, *Trescientos poemas*, Barcelona, Plaza y Janes, ³1974, p.232.

¹²³⁵ ~~D~~ios torrencial”, en *Oscuridad adentro*, pp. 296-297.

5.2.2.3 La ausencia de Dios y el existencialismo en el poema

Damos aquí por sentado que Muñoz Rojas es un poeta cristiano que cree en Dios, lo invoca y recuerda a cada instante. Su amor a la Divinidad está arraigado en su corazón: “+...] y este secano en que se hunde entera/ la raíz de tu amor, el pecho mío!”¹²³⁶ Por eso, el diálogo que mantiene con el Señor revela este sentimiento. El antequerano implora Dios que no le prive de su amor, suplicando:

Por tus cinco llagas,¹²³⁷ Señor,
y por tus clavos, chorros de vida,
no nos dejes de tu amor,
y recuérdanos como a una herida.¹²³⁸

El amor se expresa en *Abril del alma* de una manera diferente: el poeta canta la belleza de la Naturaleza y lo ve todo con esperanza y amor. El tratamiento que Dios recibe no difiere del tono alegre, confidente y optimista de este libro. A nuestro parecer, esta actitud no parte de un mero estado de arraigo religioso, sino que es el amor a la mujer y a la Naturaleza lo que provocó este canto optimista que se extendió al Creador de tanta hermosura que lo rodea. Así pues, el antequerano reconoce y enumera los dones del Señor debido al desbordamiento de un sentimiento de “amor de todas las cosas” enraizado en su ser. Asimismo, expresa su completa gratitud, lo agradece por “+...] darme y por no darme, por tenerme/ de tanto sueño el corazón colmado,/ y de tanta esperanza de ternura”.¹²³⁹ El sentimiento del arraigo en Dios se refuerza a medida que el poeta se siente conforme con la voluntad de su Creador; y entonces ve el mundo como un conjunto armónico y heterogéneo porque la mano de Dios lo está controlando. En

¹²³⁶ Dios del estío” en *Oscuridad adentro*, OC., p. 292.

¹²³⁷ Está refiriéndose a las llagas de las manos, los pies y el costado de Jesús, *Juan* 19:31-34: Era el día de la Preparación de la Pascua. Los judíos pidieron a Pilato que hiciera quebrar las piernas de los crucificados y mandara retirar sus cuerpos, para que no quedaran en la cruz durante el sábado, porque ese sábado era muy solemne. Los soldados fueron y quebraron las piernas a los dos que habían sido crucificados con Jesús. Cuando llegaron a él, al ver que ya estaba muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó el costado con la lanza, y en seguida brotó sangre y agua. No es esta la primera vez que el poeta se refiere a la *Biblia*, por ejemplo refiere al *Salmo* 120 de la *Biblia*: “+Invoqué al Señor Dios/ de los Santos:/ ¿Me darás auxilio?/ Los montes, callados./ Rodaban quebrados,/ de mis altas cimas,/ todos los pecados;/ mas, otros subían”.

Muñoz Rojas, “Salmo”, OC., p. 31.

¹²³⁸ Muñoz Rojas, “Oración”, en *Al dulce son de Dios*, p. 111.

¹²³⁹ *Abril del alma*, XVII, p.157.

este cuadro que refleja su gozo y visión optimista del mundo, nuestro poeta no deja de recordar a Dios.

El antequerano da un viraje a su expresión en muchos libros posteriores, donde la meditación del yo y de Dios lo conduce a una veta existencialista como se aclara en “Paso de Dios”. Dámaso Alonso al tratar el tema religioso en Leopoldo Panero señala que la meditación del yo es anterior a la de Dios, y esta supone aquella.¹²⁴⁰ En el caso de nuestro poeta antequerano la meditación sobre Dios lo conduce a una introspección hacia su ser. Así el sentimiento del abandono de Dios se proyecta en su ser y lo deja en un estado de pérdida:

Difícil como un monte, Señor, te vela a veces
tu propio poderío. Y vamos ciegos, lentos,
lo mismo que un camino borrado por las yuntas.¹²⁴¹

En Leopoldo Panero, Dámaso Alonso señala que quien busque la perspectiva religiosa encuentra que el libro parece dividido en dos mitades, una “que es toda luz, o luz y sombra netamente recortadas, y expresa lo exterior, ante todo el paisaje, de tierras de España”.¹²⁴² Cuando el poeta empieza a hablar sobre Dios utiliza símbolos e imágenes como “umbría”, “bosque”, “oscuridad”, “niebla”...etc. El filólogo madrileño ve que “esto ocurre, más o menos, en todo poeta introspectivo”.

Es verdad que los motivos de la ceguera, sombras, tinieblas que aparecen en su obra en general y en este poema en particular: “A veces te balbuce la lengua, y queda todo/ en silencio y tiniebla” tienen que ver con el sentimiento de fugacidad de la vida y de la temporalidad del mundo. Aunque el poeta no anuncia esto, el contexto de la posguerra lo confirma, como expone Vicente Aleixandre: “El hombre se siente fugaz, se experimenta pasajero, y esa experiencia no puede realizarse sin que se le plantee al poeta el problema de su destino en la tierra y, en consecuencia, el problema de la muerte, de Dios y del más allá”.¹²⁴³ Así pues, *Las sombras*, título de su obra en prosa que se publicó en 1976, son símbolo de la vida mundana o de las personas queridas que murieron durante la vida del poeta, como dice en “Dulcísimos navíos”:

¹²⁴⁰ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 326.

¹²⁴¹ “Paso de Dios”, p. 111.

¹²⁴² Dámaso Alonso, *Poetas...*, p. 326

¹²⁴³ Vicente Aleixandre, “Algunos caracteres...”, p.500.

A mí me ha sucedido muchas veces,
 encontrarme con sombras y decirles:
 Sois las mismas, acaso conocéis
 este viejo aposento, y verlas irse
 como un poco de humo, como un poco
 de hermosura. La vida es eso, sombra.¹²⁴⁴

Por eso, refiriéndonos al segundo verso, es verdad que ~~Para~~ José Antonio, la sombra alude vaga, pero insistentemente, a la tristeza, el dolor, la enfermedad y la muerte, es decir, a todo lo que deja al hombre huérfano de luz y calor en un mundo indiferente, muchas veces hostil”.¹²⁴⁵ La polisemia de la palabra se expresa en el verso siguiente: ~~Hoy~~ ya que sólo queda la sombra y el recuerdo,/ la sombra de los árboles saliendo entre la brisa”.¹²⁴⁶ La sombra está relacionada con la búsqueda de Dios, el antequerano expresa: ~~hombres~~ de buena voluntad/ que buscan a Dios entre las sombras/ y en la perplejidad lo encuentran”,¹²⁴⁷ versos que, acaso, se hacen eco de aquellos de Antonio Machado en *Galerías*: ~~y~~ pobre hombre en sueños,/siempre buscando a Dios entre la niebla”. Sobre la poesía religiosa del poeta maestro, resaltamos este comentario de Ernestina de Champourcin: ~~Parece~~ que asistiéramos a un diálogo entre el poeta y Dios: diálogo del que sólo nos llegan la parte humana, la del dolor y el deseo del hombre”.¹²⁴⁸

Al mismo tiempo, en ~~Paso~~ de Dios” la ceguera y tiniebla son el resultado de la ausencia de Dios, la búsqueda torpe, la incapacidad de verlo y la falta del sentimiento de su cuidado y compasión. El antequerano se parece a su amigo de generación Leopoldo Panero (1909-1962) que en algunas de sus obras y sobre todo en *Escrito a cada instante* (1949) no se cansa de la búsqueda de Dios: "en la noche Te busca, te siento que Te busca, como un ciego,".¹²⁴⁹ A pesar de ver a Dios, se queda ciego. Ante esta angustia el poeta se refugia en la religión. Pensar en la muerte y la vanidad del mundo a veces crea un sentimiento de angustia, pero, como afirma Cristóbal Cuevas, ~~La~~ única salida de tanta angustia es la religión”.¹²⁵⁰

¹²⁴⁴ Muñoz Rojas, *OC.*, p. 96.

¹²⁴⁵ Cristóbal Cuevas (director), *Diccion rio...* p. 630.

¹²⁴⁶ ~~Sueño~~ adentro”, en *Consolaciones*, p. 163.

¹²⁴⁷ *Oscuridad adentro, OC.*, p. 325.

¹²⁴⁸ Ernestina de Champourcin (introducción), *op. cit.*, p. 8.

¹²⁴⁹ L. Panero “Escrito a cada instante”, p. 143.

¹²⁵⁰ Cristóbal Cuevas, ~~Ensayo~~ introductorio”, *Poesía...*, p. 96.

Las imágenes empleadas en el poema reflejan este estado existencialista de pérdida: “camino borrado por las yuntas”, “queda todo en tiniebla y silencio”. En este sentido, el poema parece muy relacionado con *Objetos perdidos* (1998), pues el poeta va por el mundo a tientas, perdido y golpeando el muro; aunque nunca deja de sentir a Dios, que está en los cielos:

Yo sólo sé escribir esto,
 porque yo no sé hacer otra cosa,
 tan perdido como siempre he andado,
 porque no sé más que andar perdido,
 porque no sé hacer otra cosa,
 tan a tientas, golpeando el muro. No sé hacer otra cosa.
 Por Dios, por Dios, no sé decir otra cosa.
 por Dios. Que estás en los cielos.¹²⁵¹

Dios en estos versos no está cerca. Respecto a su expresión “Que estás en los cielos”, Álvaro García comenta que este verso “podría parecer certeza sobre Dios, pero no sé si advierte una penumbra de duda. Lo que expresa es precisamente que Dios está lejos, en el cielo”.¹²⁵² Efectivamente, en una entrevista con el antequerano y en respuesta a la pregunta: “¿dónde está Dios?”, el poeta replicó: “En el campo, por allá, por allá”¹²⁵³ y sonrió como si quisiera decir que Dios está muy lejos: “Yo lo busco y lo busco sin hallarlo./ Estará quizá dentro y en lo oscuro”. Por eso el antequerano resume en un solo verso la raíz de su confusión: “Horror, Dios mío. Tú nunca para siempre”.¹²⁵⁴

De ahí, “Paso de Dios” se ve muy vinculado con *Oscuridad adentro* (1950-1980) donde predomina un tono existencialista. Carlos Peinado Elliot observa esa angustia que acompaña al poeta a pesar de que Dios sigue habitando la Naturaleza. Tanto en el poema que analizamos como en *Oscuridad adentro*, el antequerano atribuye el terror al Creador.¹²⁵⁵

¹²⁵¹ Muñoz Rojas, “XXVI”, en *Objetos perdidos*, p. 354.

¹²⁵² Álvaro García, “Entrevista José Antonio Muñoz Rojas”, p. 80.

¹²⁵³ Palabras de Muñoz Rojas, en Jesús Vigorra, “Entrevista a José Antonio Muñoz Rojas” URL <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1016022> [Fecha de consulta 14/2/ 2015].

¹²⁵⁴ “XIX”, en *Objetos perdidos*, OC., p. 351.

¹²⁵⁵ En “Paso de Dios” dice: “Siente tu ruido, tu terror, tu belleza”.

Dios y la belleza siguen habitando la Naturaleza, pero al instante de plenitud sigue pronto la carencia y la oscuridad en la que queda el yo poético sumergido. La fuente de esta angustia puede encontrarse en la finitud, la mortalidad de cuanto contempla el poeta, la vanidad de cuanto hay en el mundo [...] La angustia ante la caducidad de la vida aparta al yo del amor para sumergirlo en el temor, el miedo, la angustia, el terror, e imágenes de la poesía existencialista [...].¹²⁵⁶

Sin embargo, la angustia del antequerano no llegó a compararse con los momentos desarraigados en que sufrió Dámaso Alonso una gran duda y tormenta. El poeta del 27 ignora si Dios existe, la oscuridad a través de la cual nos comunica su perplejidad es enorme:¹²⁵⁷

¿Estás? ¿No estás? Lo ignoro; sí, lo ignoro.
Que estés, yo lo deseo intensamente.
Yo lo pido, lo rezo. ¿A quién? No sé
¿A quién? ¿a quién? Problema es infinito.

¿A ti? ¿Pues cómo, si no sé si existes?
Te estoy amando, sin poder saberlo.
Simple, te estoy rezando; y sólo flota
en mi mente un enorme “Nada” absurdo.

Si es que tú no eres, ¿qué podrás decirme?
¡Ah!, me toca ignorar, no hay día claro;
la pregunta se hereda, noche a noche:
mi sueño es desear, buscar sin nada.¹²⁵⁸

¹²⁵⁶ Carlos Peinado Elliott, *op. cit.*, p.246.

¹²⁵⁷ También José Luis Hidalgo en *Los muertos* expresa con ansiedad su duda respecto a la existencia de Dios, es casi niega esta realidad: “Si supiera, Señor, que Tú me esperas,/ En el borde implacable de la muerte,/ Iría hacia tu luz, como una lanza/ Que atraviesa la noche y nunca vuelve./ Pero sé que no estás, que el vivir sólo/ Es soñar con tu ser, inútilmente,/ Y sé que cuando muera es que Tú mismo/ Será lo que habrá muerto con mi muerte”. José Luis Hidalgo, *Raíz, (1944-1947): antología poética*, Madrid, Signos, 2003, p. 88.

¹²⁵⁸ Dámaso Alonso, “¿Existes?, ¿No existes?”, *Obras completas X, Verso y prosa literaria*, edición de Valentín García Yebra Madrid, Gredos, 1993, p. 572.

5.2.3 La búsqueda y encuentro del gran ausente

5.2.3.1. Buscar lo perdido

En *Objetos perdidos* (1998) Muñoz Rojas invoca a Dios para que no le deje perder su paz, el amarre que el antequerano busca y ruega:

No dejes que me pierda, Señor, que soy
este que todo lo va perdiendo, pero esto
que tú tan bien conoces, la tua voluntate
è nostra pace,¹²⁵⁹ no me dejes perderla porque muero.¹²⁶⁰

Al principio de estos versos de “~~no~~ salmodiado”, Muñoz Rojas muestra su angustia por el sentimiento de pérdida que lo está dominando, atribuyendo su causa a Dios. Su Señor es responsable de la pérdida de las gafas,¹²⁶¹ y de la torpeza en que se encuentra. Por eso, cuando se agobia por el hecho de pasar el tiempo sin hacer nada, pregunta a Dios: “~~Puede~~ no hacerse nada?/ Sería nada lo que haces, Dios mío? Ante esta perplejidad, ya está apenado por dar tantos trompicones, el poeta busca la paz eterna de Dios. Fernando Ortiz comenta estos versos señalando:

Cuando la turbamulta y las turbaciones y miserias propias de la condición humana nos apesadumbran sólo nos queda la humildad y el “~~dar~~se ir”, el ponerse en las manos de Dios: “~~La~~tua voluntate è nostra pace” es un verso casi entero de Dante, con la única omisión de la primera palabra, la preposición “~~En~~”, que el poeta ha reproducido en *Objetos perdidos*. La sequedad interior a veces acongoja al autor, la duda le hace tartamudear, y este trastabilleo en la búsqueda de la paz es el movimiento que reproducen magistralmente los versos libres y encabalgados del poema.¹²⁶²

En los versos siguientes Muñoz Rojas reflexiona sobre este ideal buscado, *la tua voluntate*, recordando que era una realidad presente en su vida: “~~Algo~~ que antes con llamar hallaba./ Con tocar la campanilla y pronunciar/ la palabra que era bastante para

¹²⁵⁹ Dante, *Divina Comedia*: “~~En~~ la tua voluntate è nostra pace” significa en español “~~En~~ tu voluntad está nuestra paz”.”

¹²⁶⁰ Muñoz Rojas, “XV”, en *Objetos perdidos*, OC, p. 349.

¹²⁶¹ Señor que me has perdido las gafas,/ porqué no me las encuentras?...porque tú eres, Señor, el que me las pierde”.

¹²⁶² Fernando Ortiz, “José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, *Nueva Revista*, p. 88.

entrar./ Estaba allí siempre y a la espera”.¹²⁶³ Ahora, es como el mismo Dios, está amenazada por la pérdida y un tema de sospecha y perplejidad:

Hoy es otra de las cosas que no encuentro.

Se quedó para siempre en la casa

cuya llave perdí. O era sólo palabra

y la llave está dentro?

Y sin ella no vivo, más bien muero.

O era *la tua voluntate* palabra sólo?¹²⁶⁴

A lo largo de este libro el poeta sufre un estado de pérdida total: de Dios, de corazones o sentimientos, del alma, de muchas cosas. Para él, la vida es un montón de cosas perdidas. La desaparición de estas no importa en sí, sino por lo que conlleva, es decir, la pérdida del mismo ser. Muñoz Rojas iba buscando, dirigiendo sus imploraciones, quejas a Dios, que se presenta como acusado y responsable de la pérdida de las cosas. Inculpar a Dios conduce al poeta a atribuirle la pasividad e, incluso, la impotencia. El estado de pérdida en el que el poeta fue sumergido se refleja en el diálogo con Dios:

Ahora que lo pienso bien

lo que me pasa es lo que no me pasa.

Qué es lo que me pasa, Dios mío?

Que no me pasa nada. Por eso

me quedo así, sin hacer nada.

Sabes lo que haces, o lo que dices

cuando dices, sin hacer nada?

Puede no hacerse nada? Sería

nada lo que tú haces, Dios mío?

Nadie y nada. Es eso todo?

lo que me pasa es lo que no me pasa.

Qué es lo que me pasa, Dios mío?¹²⁶⁵

¹²⁶³ *Objetos perdidos*, p. 349.

¹²⁶⁴ *loc. cit.*, pp. 349-350.

¹²⁶⁵ *loc. cit.*, p. 346.

Según Emilio Chavarría, el olvido y desaparición de las cosas, las del mundo sentido y material, actúan sobre el propio ser del poeta metiéndolo en un sentimiento de pérdida personal. Este estado de privación de la mismidad tiene que ver con la poesía moderna que se caracteriza por: ~~una~~ pérdida de la función representativa de la poesía que es paralela a la pérdida de la mismidad o sentido personal del sujeto. La pérdida de realidad representacional va acompañada de la pérdida del yo personal”.¹²⁶⁶ Como se ve, en estos versos mencionados se pierde toda referencia significativa.

5.2.3.2 El anhelo del encuentro de Dios

La búsqueda de Dios tiene su origen en el anhelo de su encuentro y visión. Se trata de un tema místico por excelencia, un motivo provocado, en muchos casos, por el dolor y el sufrimiento del amante que aspira a la unión con el Señor. Muñoz Rojas suplica que después de la muerte se reúna con Él y descanse eternamente en la paz de Dios. Para él, es el asilo contra la lucha de esta vida mundana. Tal como los místicos, nuestro antequerano se refugia en la esperanza:

Tanta lucha, Señor, es porque un día
nos sueltes a tu paz y eternidades,
y hallen sus aguas los resechos labios,
y hallan sus lechos los rendidos miembros,
y sus visiones los cegados ojos;¹²⁶⁷

El carácter místico de estos versos es patente, Lia Noemi señala que los poemas que santa Teresa dedica a los santos, o los que compone con motivo de profesiones religiosas o de fiestas litúrgicas, exaltan siempre el amor divino, y añade que el amor es amor a Dios, por cuya fuerza irrefrenable hace desear la muerte para lograr una unión ininterrumpida con la Divinidad, y la vida terrena se hace dolorosamente pesada porque

¹²⁶⁶ *Apud* Emilio Chavarría, *op.cit*, p. 177.

¹²⁶⁷ —“A dulce son de Dios” en *Al dulce son de Dios*, p. 107. Es de destacar que, según la edición citada, *Al dulce son de Dios* reúne todos los poemas de tema religioso, escritos entre 1936 a 1945.

se la siente como un desierto, que mantiene al alma alejada de la grandeza para la que fue creada.¹²⁶⁸ ¿Cómo te es dulce el morir?¹²⁶⁹

Asimismo, Emilia Velasco, refiriéndose a los versos mencionados, señala que tras la muerte es posible aspirar a la mayor perfección, ser uno con el ser supremo y compartir su esencia.¹²⁷⁰ Por eso, nuestro poeta expresa con gran anhelo:

Señor que tienes un reino,
acuérdate de mí, entrando”
Y una voz de lejos viene,
una voz viene, un halago
del aire diciendo: —Hoy
lo gozarás a mi lado”.¹²⁷¹

Muñoz Rojas expresa también su anhelo empleando un lenguaje místico: “~~y~~ beberte, Señor, que nos absorbas”,¹²⁷² un verso con ecos sanjuanistas. De hecho, como señala Salvador Ros García, este sentimiento de hambre de Dios, su vacío y ausencia, manifiesta el amor que el poeta siente hacia Dios, “~~el~~ hombre no podría sentir sed si no hubiese agua dentro de sí como algo connatural a su propio organismo”.¹²⁷³ En Blas de Otero el tema del vacío se enlaza con motivos religiosos; Dámaso Alonso relaciona los dos temas:

el vacío en el hombre es sólo un ansia de Dios. Y por ser infinito lo buscado, el no encontrarle es un infinito negativo: una angustia infinita, un vacío absoluto. Así, toda la poesía de Otero es una desesperada carrera hacia Dios, un buscar en soledad. Una búsqueda que es también una lucha con Dios, un luchar con él para hallarle, para que se le revele, para mantenerle despierto.¹²⁷⁴

¹²⁶⁸ Lia Noemi Uriarte Rebaudi, , —~~Santa~~ Teresa y la poesía”, en *Santa Teresa y la literatura mística hispánica*, Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica, Madrid, EDI-6, 1984, p. 411.

¹²⁶⁹ Santa Teresa de Jesús, —~~A~~San Andrés”, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1997, p.661.

¹²⁷⁰ Emilia Velasco, *op. cit.*, p.50.

¹²⁷¹ “~~El~~ Calvario”, en *Al dulce son de Dios*, p. 115.

¹²⁷² —~~A~~dulce son de Dios”, p. 108.

¹²⁷³ Salvador Ros García, —~~La~~ experiencia del deseo abisal en San Juan de la Cruz: Qué bien sé yo la fonte que mana y corre”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-mana-y-corre-0/>

¹²⁷⁴ Dámaso Alonso, *Poetas...*, p. 353.

De una forma directa, el poeta antequerano expresa su anhelo y el deseo de acompañar a Dios: –Señor, es contigo con quien yo quiero estar”.¹²⁷⁵ Esta confesión hace recordar a San Juan de la Cruz, en quien la poesía es propiamente la voz del deseo que, en su esencia, también inefable, su origen y su finalidad están más allá de toda palabra”.¹²⁷⁶ El deseo natural de ver a Dios o *desiderium naturale videndi Deum* es una tendencia radical que aleja al hombre de desear lo mundano para aspirar la visión de Dios,¹²⁷⁷ una actitud muy patente en los *Salmos* del antequerano Pedro Espinosa. El antólogo de las *Flores de poetas ilustres* (1605), que pasó nueve años de su vida en un recogimiento voluntario, expresa su anhelo a Dios y recrimina al Señor el olvido en que ha tenido al alma enamorada, pidiendo la venida del Señor a su alma:

¿En dónde estás, en dónde estás, mi vida?
 ¿Dónde te hallaré, dónde te escondes?
 Ven Señor, que mi alma
 de amor está perdida, y Tú no le respondes;
 desfallece de amor y dice a gritos:
 "Dónde lo hallaré, que no lo veo,
 a Aquel, a Aquel hermoso que deseo?"¹²⁷⁸

Estas inquietudes espirituales son similares a las de Blas de Otero, expresadas en 1950 desde el corazón de una España rota. Recalcamos aquí la observación de Dámaso Alonso sobre la relación entre el sentimiento de angustia, desesperanza y vacío y el refugio en un Dios que no escucha:

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
 despierto. Y noche a noche, no sé cuándo
 oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
 solo. Arañando sombras para verte.
 Alzo la mano, y tú me la cercenas
 Abro los ojos: me los sajas vivos.
 Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.¹²⁷⁹

¹²⁷⁵ Muñoz Rojas, –*Quaere intus*”, en *Al Dulce son de Dios*, p.106.

¹²⁷⁶ Salvador Ros García, *op. cit.*, s.p.

¹²⁷⁷ Salvador Ros García, *loc. cit.*

¹²⁷⁸ Citado por Tania Domínguez García, *Hermenéutica del discurso poético espiritual en Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad, 2008, p. 52.

Cabe destacar que el anhelo es un tipo de esperanza, un sinónimo de la fe: “camino de Dios siempre en la esperanza”.¹²⁸⁰ Es la misma esperanza tratada por Unamuno en *La tía Tula*: un signo de fe. Unamuno “nos muestra la esperanza-virtud como una cualidad que contiene fe, es decir, la facultad de creer en lo que se espera, la esperanza, que es también tenacidad y fe ante esta posibilidad imaginativa”.¹²⁸¹ Para nuestro antequerano, la esperanza en una vida ultraterrena es la salvación de esta mundana, tan llena de conflictos.

5.3 LA MUERTE ENTRE LA HERMOUSURA Y EL ESPANTO

5.3.1. La muerte es la gran rosa

Tal vez, ningún aspecto de los temas religiosos de tono existencial tratados por el poeta que está tan inserto en la tradición como el de la muerte, la fugacidad del tiempo y la consecuente insignificancia de los bienes terrenos en una vida mortal. El tema venía formulado desde el *vanitas vanitatum* del *Eclesiastés*, una concepción esencial del Cristianismo. El tema de la muerte y la actitud del antequerano ante esta realidad se relaciona con la visión de Muñoz Rojas de la vida entera. La obra del poeta ha recorrido un camino que representa el tránsito de un optimismo y conformidad con todo el entorno, hacia una angustia y perplejidad dolientes. La conciencia del paso del tiempo y de su irreversibilidad marca la poesía existencial del antequerano. La muerte, uno de los temas que más preocupan al poeta, se expresa como engañadora que siga las vidas y acompaña a lo hermoso. Nuestro poeta canta la muerte, la identifica con la rosa en *Al dulce son de Dios*:

¡Oh, qué gran rosa en las manos la muerte!
 ¡Oh sombra que aclara las sombras!
 Esta gran rosa, la muerte, nos fue dada
 porque entre tanta hermosura vamos a ciegas,
 porque los ojos son chicos y el mar inmenso,
 y el tiempo de ver reducido sin tino,

¹²⁷⁹ Blas de Otero, “Hombre” en *Ángel fieramente humano*, en *Antología poética*, Pablo Jaural de Pou (ed.), Madrid, Castalia, 2007p.74.

¹²⁸⁰ *Oscuridad adentro*, p. 327.

¹²⁸¹ Mónica Stenstrom, “Acercamiento al pensamiento de Unamuno, *La Tía Tula* y la lucha entre fe y razón”, *Revista de Filosofía*, vol. 55, 1, 2007, p.37.

y las cosas con un revés que no alcanzamos.¹²⁸²

Como se ve, el poeta pone de relieve el carácter transitorio de la vida humana. Por eso, tal como santa Teresa, que aconseja a las religiosas que dejen de dormir y pasen la noche en vela porque no hay paz en esta vida mundana: —Ya no durmáis, pues que no hay paz en la tierra”,¹²⁸³ el antequerano, dada la realidad perecedera de la vida, aconseja: —Hora es de que te arranques los varios aparejos que te ocultan/ y enseñes la sangre de la piedra”.¹²⁸⁴

Esta postura que Muñoz Rojas tiene ante la muerte puede compararse con el concepto de la muerte expresado por algunos poetas del barroco español como Quevedo.¹²⁸⁵ La poesía de aquella época cuenta con una serie de temas centrales: la caducidad de la vida, el tiempo que huye, la constante presencia de la muerte, la evidencia que el nacer es comenzar a morir. Los poemas metafísicos del poeta áureo tienen como eje temático esos asuntos. El poeta cree que nacer es comenzar a morir y que la vida es un avance continuo hacia la muerte. Los poemas metafísicos de Quevedo son reflexiones sobre la vida, la condición humana y el paso del tiempo.¹²⁸⁶ Federico Medina Cano comenta su soneto —Señor don Juan” señalando que —el primer terceto es una invocación a salir gozoso a recibir la muerte”¹²⁸⁷, lo mismo se observa en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas:

¹²⁸² *Al dulce son de Dios, op.cit.*, p. 104.

¹²⁸³ Santa Teresa de Jesús, —Ya no durmáis” en *Obras completas*, p. 664. En este sentido también Santa Teresa afirma que nadie sabe cuándo va a morir, la muerte viene súbitamente. Por eso, el hombre tiene que ser sagaz y adorar mucho a su Creador: —No sabe nadie a cuál hora,/ Si en la vigilia primera/ O en la segunda o tercera,/ Todo cristiano lo ignora./ Pues velad, velad, hermana,/ No os roben lo que tenéis;/ Por eso no os descuidéis”. *Buena ventura*, p. 662.

¹²⁸⁴ Vas entre crecidas tumbas y desiguales apariciones,/dejándote enterrar y arrebatat los dones que se te dieron./ Entregas por rescate tu respeto/ y tus días por monedas de menosprecio,/ la hermosura a los traficantes de las esquinas/ y la luz que te fue dada a sus ventoleras”.

¹²⁸⁵ El tema es muy tratado por Quevedo que expresa en *Salmo*:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!/ ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!/ ¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,/ Pues con callado pie todo lo igualas!/ Feroz, de tierra el débil muro escalas,/ En quien lozana juventud se fia;/ Mas ya mi corazón del postrer día/ Atiende el vuelo, sin mirar las alas./ ¡Oh condición mortal! ¡Oh dura suerte!/ ¡Que no puedo querer vivir mañana/ Sin la pensión de procurar mi muerte!/ Cualquier instante de la vida humana/ es nueva ejecución, con que me advierte/ cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana...”.

¹²⁸⁶ En *Objetos perdidos*, cita un verso de Andrew Marvell sobre el paso del tiempo: —[...] porque los días,/ *Times winged Ch rriot hurrying ne r* ” “VI”, p. 346.

¹²⁸⁷ Federico Medina Cano, —La condición humana y el paso del tiempo en Quevedo”, *Escritores*, Vol. 14, 32, 2006, pp. 256-268.

¡Qué hermoso nacer para morir,
y repentinamente ver la claridad que el agua y la llama llevan en sí mismas,
y ver la contenida hermandad de muerte y belleza,
la obra de Dios entre las obras!¹²⁸⁸

Asimismo, la fugacidad es la naturaleza de todo lo terreno. En *Carta de Gredos*, el antequerano expone su idea sobre la perfección cristiana señalando: “El cuerpo, tan perfecto, acaba por no serlo, al dejar de existir y convertirse en polvo; la flor más perfecta, en despojo; la más hermosa tarde, en oscuridad. *Oscuridad adentro* acaban por llevarnos todas estas perfecciones”.¹²⁸⁹

En *Cantos a Rosa* el poeta se acerca a lo expresado por Jorge Manrique al decir: “El viejo río/ seguirá su camino al mar, la nada”,¹²⁹⁰ está evocando aquí la metáfora *vita flumen*. El poeta de *Coplas por la muerte de su padre* afirma algunas realidades:

Non se engañe nadi, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de passar
por tal manera.

Y la idea de la vida como río, heredada de Heráclito, está expresada por nuestro poeta al exclamar “Oh río de mis días! Como arroyos/ el tropel de mis días [...]”,¹²⁹¹ o “el río de tus años que me deja/ una nostalgia antigua, una dulzura”.¹²⁹²

Como defiende Julio Neira, nuestro autor tenía la conciencia de la “insignificancia del hombre en el conjunto del Universo, aunque también de su extraordinario valor como criatura de ese todo, y no de la autosuficiencia de quien se cree superior a otros”¹²⁹³, por eso, estaba lejos de la “vanidad” de la sociedad literaria.

¹²⁸⁸ *loc. cit.*

¹²⁸⁹ José Antonio Muñoz Rojas, *Rescaldos: seguido a Carta de Gredos*, p. 61.

¹²⁹⁰ “Rosa de siempre”, en *Cantos a Rosa*, p. 213.

¹²⁹¹ “Dulce juventud” en *Canciones* (1933-1940), p. 85.

¹²⁹² “La madre” en *Canciones*, p. 81.

¹²⁹³ Julio Neira, “Muñoz Rojas”, p. 109.

Muñoz Rojas afirmó una vez que iba por la vía de Fray Luis de León.¹²⁹⁴ El gran poeta místico expresó en “del mundo y su vanidad”,¹²⁹⁵ que tras el desprendimiento de lo mundano: el resplandor, la fama y de todo lo engañoso, solo salva la vida retirada. El antequerano reclama que lo único que vale en el mundo es el temblor ante algunas escenas espirituales.¹²⁹⁶ El hombre que piensa en la muerte llegará a la conclusión de que: —“Todo en el mundo todo es vano y para siempre” y de que:

Todo en el mundo es vano, y no valen
el resplandor y sus consecuencias,
el suceso y sus concomitancias,
la seguridad y sus adormecimientos.¹²⁹⁷

Pero es de destacar, como apunta José Lanz, que hay una dimensión cordial en la expresión del antequerano de la temporalidad:

Pero esa temporalidad existencial descubre pronto su dimensión cordial, entrañada, interior; el tiempo no es sólo su paso, su pérdida, el vacío de su ausencia, sino también un tiempo cordial, vivido, entrañado, que nos muestra su temblor, y que, por lo tanto, apunta a su permanencia: el tiempo tiene/ no paso, mas temblor./ El temblor queda. Y esa temporalidad vivida, ese tiempo y esa existencia hechos patrimonio de nuestra propia vida, interiorizados, se convierten en medida de nuestra existencia, ser cordial que habita un tiempo vivido en sí y trascendente.¹²⁹⁸

El poeta antequerano expresa en *Oscuridad adentro* la transitoriedad de la vida con tanto dolor que nos transmite el carácter efímero de esta. Francisco Ruiz Soriano afirma que la reflexión sobre la brevedad de la existencia se presenta en el “Salmo” de Muñoz Rojas bajo el símbolo de la belleza en lucha frente al tiempo destructor.¹²⁹⁹ Así leemos:

¹²⁹⁴ Entrevista de Muñoz Rojas con Dionisio Pérez Venegas, “Diálogo en la Casería: otras cosas, y el campo”, en *Quimera*, número citado, p. 39.

¹²⁹⁵ La poesía de Fray Luis de León, “Del mundo y su vanidad” en *Apéndice*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 274.

¹²⁹⁶ “que nada vale en el mundo más que ese poco de temblor/ que sobre la compasión se levanta,/ más que esa dulzura que sube/ cuando la carne se hace puente hacia la plenitud,/ cuando Dios se refleja en la pupila del niño”. *Oscuridad adentro*, “5”, p. 326.

¹²⁹⁷ Muñoz Rojas, “Dios de lo alto”, en *Oscuridad adentro*, p.326.

¹²⁹⁸ José Luis Lanz, *op. cit.*, p. 126.

¹²⁹⁹ Ver Francisco Ruiz Soriano, *op. cit.*, p. 130.

Está entre la hermosura. No se siente.
La hermosura la lleva aparejada.
La hace más hermosa estar dañada
y sentir su temblor tan brevemente.

No para de roer. Oscuramente
va por las dulces venas, engañada,
abriendo al corazón la bocanada
que segará la vida de repente.¹³⁰⁰

5.3.2 La muerte, motivo de angustia

Vicente Alexandre señala en “Angustia, esperanza” que “Tomar conciencia de lo temporal es abocarse a la angustia o confiarse a la esperanza. El hombre se siente fugaz, se experimenta pasajero, y esa experiencia no puede realizarse sin que se le plantee al poeta el problema de su destino en la tierra y, en consecuencia, el problema de la muerte, de Dios y del más allá.”¹³⁰¹ Muñoz Rojas vacila entre la angustia y la esperanza en muchos de sus poemas, sobre todo cuando le viene a la mente la idea de la muerte y la transitoriedad de la vida mundana. En “Dios de lo alto” expresa que la esperanza está viva, es la confianza en el futuro: “dura esperanza que no muere, / tierna esperanza en que reclinarse”,¹³⁰² o como expresa en “Salmo”: “y alimenta la esperanza la mina secreta de la seguridad”.¹³⁰³ Sin embargo, en “Dios de lo alto”, la inquietud e incertidumbre amanecen esa seguridad al que se refiere el poeta en el verso anterior:

camino de Dios siempre en la esperanza,
debatido entre las varias razones que a una cierta edad nos
acechan,
inclinado sobre un espejo y perplejo,
tembloroso hacia una luz que apenas se le alcanza,¹³⁰⁴

¹³⁰⁰ *Oscuridad adentro.*, p. 290.

¹³⁰¹ Vicente Aleixandre, “angustia, esperanza”, *Obra completa*, p. 500.

¹³⁰² *Dios de lo alto*, p. 324.

¹³⁰³ “Salmo”, en *Oscuridad adentro*, p. 322.

¹³⁰⁴ “Dios de lo alto” en *Oscuridad adentro*, p. 327.

En los "Sonetos" de *Oscuridad adentro* el poeta personifica la muerte y habla de su acercamiento de una manera implícita. La sonoridad de los versos siguientes contribuye a comunicar la inquietud del poeta:

La conozco de siempre. Ése es su paso.
Como se escuchan pasos conocidos,
y al corazón le dicen los oídos:
"La que esperas se acerca". Y está acaso

el temblor al acecho del abrazo,
así en el corredor, como latidos,
han sonado sus pasos conocidos
y en mi puerta, después, su aldabonazo.¹³⁰⁵

Es verdad, como también observa Juan José Lanz, que la fe religiosa, ~~último~~ anclaje en la cosmovisión poética de Muñoz Rojas” aparece en lucha entre la exaltación de la ~~hermandad~~ de muerte y belleza” y el desgarrado clamor de ~~Grita~~, Señor. Retuércete”.¹³⁰⁶ Hablar sobre la muerte hace referirse al más allá, pues, en *Objetos perdidos*, el poeta pone en duda muchas de las cuestiones importantes como la del más allá. Con gran perplejidad se pregunta metafísicamente: ~~Pensabas~~ que tenías que hacer esto y lo otro,/ y lo otro y lo de más allá. De más allá?/ De más allá, hay más allá? Me pregunto”.¹³⁰⁷ El contexto en que hace referencia al ~~más~~ allá” es el de un hombre que está olvidando todo. En esta situación de pérdida de la memoria y de los nombres, es decir, la luz que salva el pasado, se queda en silencio pensando en lo ~~indefinido~~, el ~~futuro~~”:

Y me responde un silencio y colijo,
-colijo, colijes, colijamos, colijen-,
que efectivamente hay más allá,
por qué,- ay este porqué!-
si no hubiera más allá no habría silencio.
Luego, colijo, colijamos, el silencio
es el más allá por el que me pregunto.¹³⁰⁸

¹³⁰⁵ *Oscuridad adentro*, p. 289.

¹³⁰⁶ José Lanz, *op.cit.*, p. 125.

¹³⁰⁷ Muñoz Rojas, *Objetos perdidos*, p. 343.

¹³⁰⁸ *loc. cit.*

El más allá denota el futuro ausente como se refiere Jorge Guillén en *—Muerte a lo lejos*” al aludir al más allá implícitamente:

Alguna vez me angustia una certeza,
y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándolo está de pronto un muro
del arrabal final en que tropieza.¹³⁰⁹

La palabra *—certeza*” es metáfora de la *—muerte*”. Para él, el *—muro*” nos impide de ver el *—más allá*” que es el *—arabal final*”.

5.4. ANÁLISIS MÉTRICO

5.4.1. Relación entre el ritmo y el tema tratado en formas tradicionales

Al tratar el verso libre y sus posibilidades rítmicas, cabe indicar que, según Fernando Ortiz, el uso del verso libre y los versos encabalgados es idóneo para expresar la perplejidad del alma y su búsqueda de la paz.¹³¹⁰ Hemos comprobado que, como también defiende Navarro Tomás, la idea y el ritmo y la forma del verso tienen algo en común.¹³¹¹ En este contexto *Objetos perdidos*, un libro de 27 poemas de arte mayor irregular y rimas dispersas y relajadas puede ser prueba de lo expuesto arriba por Ortiz y Navarro Tomás. También nos parece muy significativa la observación del profesor Emilio Alarcos en su estudio de *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero al señalar que el poeta cambió muchas veces el metro de su poema, comentándolo así: *—Sería alarde retórico si no observáramos cómo tal falta de raíces rítmicas nos está hablando del desarraigo.*¹³¹² Ciertamente, en este libro se produjo muchas veces un rompimiento del ritmo. José Antonio Rey habla en su artículo *—El poema de ritmo variante*” sobre el rompimiento intencionado del ritmo que reside en, por ejemplo, *—incluir un texto*

¹³⁰⁹ Jorge Guillén, *—Muerte a lo lejos*”, en *Poesía de la generación del 27: Antología crítica recomendada*, Madrid, Editorial EDAF, 1997, p. 117. [Disponible en línea].

¹³¹⁰ Fernando Ortiz, *—José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa*”, *Nueva Revista*, p. 92.

¹³¹¹ Ver Navarro Tomás, *Métrica española...*, p. 497.

¹³¹² Emilio Alarcos (*Antología poética*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2007, p. 14.

prosaico tomado de un periódico” o “una estadística¹³¹³ referida a los beneficios obtenidos en los campos de concentración nazis”. El poeta para expresar el disgusto por una serie de injusticias tales como pueden ser la pobreza, el error, la guerra, puede emplear esta técnica. Según el crítico, este procedimiento podría ser llamado “distanciamiento”, ya que enfría momentáneamente una presentación poética para “acentuarla” a un tiempo.¹³¹⁴ Esta técnica es de gran recurrencia en *Objetos perdidos*. El antequerano, ya anciano de ochenta y ocho años, comunica con gran espontaneidad un estado de olvido y pérdida. Interpone en su poema un verso en inglés de William Yeats: “Are wronging your image that blossoms a rose in the deep of my heart”,¹³¹⁵ el verso de Andrew Marvell: “Ésta es otra cuestión porque los días, / Times winged Charriot hurrying near”.

Como hemos visto, el desarraigo lingüístico se presenta, a veces, a través de las reiteraciones y estructuras circulares que plagan sus versos, las interrogaciones retóricas que expresan la duda y vacilación del antequerano. Si nos concentramos en *Objetos perdidos* advertimos cómo las interrogaciones, exclamaciones y plegarias recuerdan a Unamuno, un autor de muchas inquietudes y dudas: “¿Por qué, Teresa, y para qué nacimos? / ¿Por qué y para qué fuimos los dos? / ¿Por qué y para qué es todo nada? / ¿Por qué nos hizo Dios?”.¹³¹⁶

Lo mismo se advierte en la diversidad de la sonoridad de algunas letras, pues, mientras que unas dan sentimiento de conformidad, otras producen una desconformidad. La “a” por ejemplo en el verso siguiente coincide con la serenidad del verso: “Oh libertad de Dios! ¡Oh vasta vida! / ¡Oh voluntad de paz que de ella mana!”.¹³¹⁷ También la “i” acentuada oprime el ritmo.

5.4.1.1 El Soneto

La poesía de tema religioso de Muñoz Rojas ofrece dos aspectos diferentes en cuanto a la métrica; uno tradicional, representado en el cultivo del soneto, el romance y otros moldes tradicionales. Y otro moderno que encuentra su mejor expresión en el verso

¹³¹³ Como en *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso.

¹³¹⁴ José Antonio Rey, “El poema de ritmo variable” en *Elementos formales en la lírica actual*, Ediciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, pp. 181-189. Sobre todo p. 184.

¹³¹⁵ Muñoz Rojas, “HI”, en *Objetos perdidos*, p. 344.

¹³¹⁶ Miguel de Unamuno, *Obras Completas: poesía*, Manuel García Blanco (intr., bibliografía y notas), Madrid, Escélicer, 1969, Volumen IV, p. 582.

¹³¹⁷ “Adulce son de Dios” en *Al dulce son de Dios*, p. 108.

libre e irregular. Hay muchos ejemplos del soneto de tema religioso o, por lo menos, de elementos religiosos, como "El Cristo de Velázquez", "Corpus Christi", "A santa María de la Victoria, Patrona de Málaga", "Dios del estío", "Golpear nuestra carne". Del romance citamos "El Calvario". Nuestro poeta es un maestro en —el difícil arte del soneto barroco—,¹³¹⁸ así lo afirma Fernando Ortiz. A continuación, vamos a tratar los rasgos métricos más distintivos de sus poemas de tema religioso.

5.4.1.1.1 El ritmo de un soneto de *Oscuridad adentro*

Generalmente, el soneto es la forma poética de más divulgación y éxito en la literatura española, desde hace siglos: "Apenas hay un poeta español e hispanoamericano del siglo XX que no haya usado esta forma poética".¹³¹⁹ Cuando Javier Rodríguez preguntó a nuestro poeta antequerano sobre su lucha con la palabra, José Antonio Muñoz Rojas replicó: —La lucha y la insatisfacción son sentimientos continuos. Parece una paradoja, pero me soltaba más fácilmente en un soneto que en el verso libre. La poesía clásica te ciñe mucho más, te ajusta mucho más—. ¹³²⁰ El soneto, pues, es la forma predilecta de nuestro autor para expresar muchos temas y diferentes estados anímicos. Esto parece extraño porque las formas clásicas ajustan más, pero en el caso del poeta antequerano el ritmo juega un papel vertebral para adaptar tanto el verso libre como el soneto al tema tratado. Lo que facilita esta tarea es el adecuado empleo de algunos recursos como la cesura, el encabalgamiento, la entonación, acentuación, valor fonético de las palabras, etc. La idoneidad de la forma métrica al tema depende, principalmente, del manejo de los recursos métricos. Esto se aplica al soneto de Muñoz Rojas, que, según los criterios de Eliot, se considera un buen soneto.¹³²¹

El soneto de nuestro poeta es clásico, es decir, se compone de catorce endecasílabos que van dispuestos en el orden sucesivo de dos cuartetos y dos tercetos, con rima independiente. Sonetos de tema religioso, o, más bien, con elementos religiosos, tienen cabida en sus libros *Al dulce son de Dios* y *Oscuridad adentro*. Podemos hablar sobre algunas características del soneto religioso del antequerano como la unidad temática.

¹³¹⁸ Fernando Ortiz, *La estirpe de Bécquer*, p. 186.

¹³¹⁹ Sobre la forma del soneto ver Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, traducción de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1989, pp. 385-402.

¹³²⁰ Palabras de Muñoz Rojas en —b que no se recuerda no está vivo—, p.3.

¹³²¹ Eliot opina: —En un soneto perfecto, lo que se admira no es tanto la habilidad del autor para adaptarse a la forma como la habilidad y el brío con que hace que la forma se preste a lo que él quiere decir— 1959, p. 31.

Aquello era la gloria. Se llamaba - - - - - / - - - - - //
ternura, paso de ángel. No tenía - - - / - - - - / - - - //
ni un roce, ni una arruga. Se veía - - - / - - - - / - - - //
aún la mano de Dios que lo formaba. - - - - - / - - - - - //

La pausa versal se halla justo después del verbo que busca un predicado en el verso siguiente. Esta colocación del verbo al final del verso pretende mantener la atención del lector.

Como el ojo de un niño, como acaba
un poeta su verso y todavía
está en el aire errando la armonía,
mi corazón en su delicia estaba.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

versos que se caracterizan por un ritmo lento y fluido al mismo tiempo que bien refleja un sentimiento arraigado.

El primer terceto refleja lo contrario; todo se convirtió en recuerdo y "la mano de Dios" es ahora "hierro de Dios" que ata y restringe al cuerpo inactivo. La pausa interna desaparece y el verso fluye acelerando el ritmo, como si huyera de este estado de angustia. Emilio Alarcos se refiere al ritmo fluyente, señalando que se produce cuando las unidades métricas van en concordancia con la secuencia sintáctica. Por ejemplo, si la pausa métrica coincide con la pausa sintáctica, podemos tratar sobre un ritmo fluyente que evita, así, el encabalgamiento.¹³²² También la acentuación de estos versos nos dice algo: el primer verso es enfático, heroico el segundo, y el tercero es endecasílabo sáfico (2ª, 6ª, 10ª/ 4ª, 8ª, 10ª/ 1ª, 4ª, 6ª, 10ª), y ningún verso tiene la misma acentuación que otro, es decir, la diversidad en la acentuación caracterizan este terceto.

Volvemos con esa "erre" en el tercer verso "hierro de Dios en nuestra carne inerte" - colocada en posición postvocálica, dando una fuerza y sonoridad al verso y se ve idónea para expresar la dureza del ~~hierro~~ "hierro de Dios". Aquí recordamos un verso de Vicente Aleixandre donde se repite la erre para expresar la sensualidad, según Carlos Bousoño.¹³²³ Dice el terceto:

viejísimo rumor del paraíso
que en las entrañas maternas suena;
hierro de Dios en nuestra carne inerte.

Llegamos hasta el último terceto y resaltamos la observación de Rudolf Baehr relacionada con la estructura semántica del soneto al señalar que en sonetos que buscan sorprender con intensos efectos inesperados, el poeta extiende la función habitual de los cuartetos hasta el primer terceto, para crear de este modo una fuerte presión sobre el último terceto que es el final sorprendente de la poesía.¹³²⁴ Efectivamente, el poeta acude en el terceto final a algunos versos enfáticos que sintetizan los dos estados, el de armonía y placer, y el de sumisión. El acento en la primera sílaba cae sobre palabras semánticamente relevantes (freno, mano, cara). Cada verso de los tres siguientes es

¹³²² Emilio Alarcos Llorach, "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica" en *Elementos formales en la lírica actual*, p.12

¹³²³ Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968, p. 295.

¹³²⁴ Rudolf Baehr, *op.cit.*, p. 390.

independiente del otro, no hay ningún encabalgamiento en ellos, produciendo un efecto de ruptura, cada verso con su precedente:

Freno y espuela en nuestro ijar sumiso,
mano de Dios que nuestro sueño ordena,
cara de Dios que en nuestros ojos duerme.

Ahora bien, la forma clásica del soneto está conseguida, en cuanto al metro y el ritmo.

Es verdad que hay cuatro tipos tradicionales del ritmo: el de cantidad que se basa sobre el número de sílabas; otro de intensidad que considera los acentos y su posición; y el ritmo de timbre que se basa sobre la rima y la repetición de algunos fonemas dentro del verso. El último tipo del ritmo es el de tono, que se crea con la entonación de los grupos fónicos. Para escudriñar la correlación entre las diferentes especies del ritmo en el soneto del antequerano y el efecto del tema tratado sobre el ritmo, sería conveniente fijar la atención en otro soneto para sacar conclusiones generales.

5.4.1.1.2 El ritmo de "El Cristo de Velázquez"

El soneto escogido es "El Cristo de Velázquez" al que nos hemos referido y tratado al principio de este capítulo. Lo que caracteriza al soneto es la isometría del endecasílabo, la distribución de los acentos yámbicos, la rima consonante y la entonación¹³²⁵ cambiante.

En cuanto a su metro –el endecasílabo que es un verso clásico de gran importancia en la versificación española-¹³²⁶ vemos justa la opinión de Carlos Bousoño al establecer una relación entre "la presentación poética y los elementos rítmicos que la contienen", proponiendo que el endecasílabo hace el efecto de sosiego y serena plenitud;¹³²⁷ es verdad que todo este soneto produce tal efecto.

¹³²⁵ La entonación tiene diversas definiciones según el interés de cada investigador. Entre estas definiciones la de D. Jones – que voy a adoptar- : "Variaciones en el tono de la voz del hablante" y que tiene función lingüística. Antonio Quilis, *Tratado de Fonología y fonética españolas*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 409-410.

¹³²⁶ Sobre la tradición del endecasílabo, ver Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 142-157.

¹³²⁷ Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, pp. 277-278.

En cuanto al ritmo de tono en el soneto, nos detenemos en el análisis de la pausa. Pues, desde la opinión de Rafael de Balbín,¹³²⁸ la pausa rítmica es el recurso expresivo más vigoroso en la rítmica castellana. En la estrofa española la expresividad comunicativa está siempre en proporción directa con el número de las pausas rítmicas. Esto se observa claramente en el primer verso del segundo cuarteto de este soneto, donde hay cuatro pausas que tienen su influencia sobre el tono, y sobre la recepción del lector: –Grita, Señor. Retuércete. ¿ El costado [...]”.

Dejando aparte las pausas versales y estróficas que no plantean dificultad para averiguarlas, ponemos de relieve que los criterios que determinan la pausa interna son el significado y la agrupación en categorías sintácticas. Básicamente, partimos de una parcelación del verso en grupos fónicos comprendidos entre signos de puntuación. Si estos grupos son largos, se subdividen según criterios sintácticos. Al final de cada estrofa se impone una pausa más larga; la pausa interna es más breve que la versal:

Inmóvil y perfecto, /estás clavado.//
 Nuestra mortal angustia / se estremece//
 cuando ni sombra de dolor parece//
 donde todo el dolor /se ha consumado.///

Hay una relación directa entre el tiempo de la pausa y la entonación. Como se ve en el primer verso donde el poeta expresa su impresión ante el dolor enfrentado por la paciencia de Cristo, las pausas se repiten acompañadas por la ascensión del tono. Las pausas del segundo cuarteto producen una sorpresa, puesto que hay muchas pausas internas, al contrario que en el primer cuarteto. Ahora el fluir rítmico se interrumpe, algo que puede ser reflejo del movimiento que se experimenta en él:

Grita, /Señor./ Retuércete. /¿El costado//
 no atravesó una lanza? /¿No te mece//
 el dolor en su cuna? /¿Qué flor crece//
 en tu frente,/ que así te ha coronado?///

¹³²⁸ Rafael de Balbín Lucas, "Notas rítmicas sobre un soneto propio", *Elementos formales en la lírica actual*, p. 22.

Kurt Spang aboga por "la cohesión mayor entre ciertas partes de la oración que no constan en la lista de sirremas establecida por *Antonio Quilis*",¹³²⁹ refiriéndose a la unidad entre sujeto y el verbo. Según su criterio, se produce una pausa más leve que la versal entre las unidades. Por eso, si el verso termina con un verbo y el siguiente empieza con el sujeto, la pausa no se hace larga como la versal: "¿No te mece/ el dolor...?", "El costado/no atravesó..." pero leve, considerando la correlación entre el sujeto y el verbo. Se produce en el segundo verso del terceto siguiente un "braquistiquio", que es, según A. Quilis, es la estructuración pausal más breve del grupo melódico castellano; surge aquí con el sintagma "el cuerpo" por estar situado entre una pausa versal y otra interna:

¿No es tu sangre de hombre/ la que vierte//
el cuerpo, /ni sudor el que derramas,//
ni peso humano /el que te tiene inerte?//

¿Por qué,/ entonces, /Señor, /hombre, /no llamas?//
¿O es que te tiene en pie /frente a la muerte//
la fuerza de lo mucho /que nos amas?///

Ahora bien, la distribución de las pausas controla el ritmo del poema, su tono y efecto sobre el lector.

El ritmo de acentuación también está muy logrado en el soneto tratado y lleva algunas connotaciones respecto al tema. Señalamos en el cuadro las sílabas acentuadas porque el número, extensión y estructura de los grupos acentuales es uno de los factores más importantes del ritmo lingüístico como afirma Samuel Gili Gaya.¹³³⁰ Se trata de un soneto polirrítmico como vemos:

¹³²⁹ Kurt Spang, *Ritmo y versificación, teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad, 1983, pp. 47-50. Él propone e introduce el término de "enlace métrico" para designar la cohesión entre partes de la oración que no lleguen a la estrecha fusión de los elementos de un sirrema.

¹³³⁰ Samuel Gili Gaya, *Fonética general*, Madrid, 1950, p. 33. Citado por Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, p. 32.

1º cuarteto	2º cuarteto	1º terceto	2º terceto
a) 2ª, 6ª, 8ª, 10ª Heroico (llano- equilibrado- uniforme)	a) 1ª, 4ª, 6ª, 10ª Enfático (marcado- intenso)	a) 1ª, 3ª, 6ª, 10ª enfático	a) 2ª, 6ª, 7ª, 10ª heroico
b) 4ª, 6ª, 10ª Sáfico corto	b) 4ª, 6ª, 10ª sáfico corto	b) 2ª, 6ª, 10ª heroico	b) 1ª, 4ª, 6ª, 7ª, 10ª enfático
c) 4ª, 8ª, 10ª sáfico	c) 3ª, 6ª, 8ª, 9ª, 10ª Melódico (suave- armonioso- apacible)	d) 2ª, 4ª, 8ª, 10ª sáfico	c) 2ª, 6ª, 10ª. heroico
d) 6ª, 10ª Vacío	e) 3ª, 6ª, 10ª melódico		

Se trata de una acentuación regular, porque la mayoría de los versos mantienen un acento sobre la sexta y décima sílaba,

- a) La acentuación 4ª, 6ª, 10ª se repite en el verso 2, 6.
- e) La acentuación 2ª, 6ª, 10ª se repite en los versos 10, 14.
- f) Casi todos los versos llevan un acento en la 6ª sílaba. Por eso se aplica a este endecasílabo la descripción de "común- propio- real- italiano"¹³³¹. Todos son acentuados en la décima sílaba.

Siguiendo la clasificación establecida por Rudolf Baehr,¹³³² este soneto es una combinación de versos endecasílabos enfáticos, heroicos, melódicos y sáficos. Ciertamente, el endecasílabo de este soneto cumple las distintas posibilidades rítmicas, es un verso que a veces suena rápido, otras, lento y musical. Como ejemplo resaltamos

¹³³¹ Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, pp. 137- 138.

¹³³² *loc. cit.*, pp. 137- 140.

los versos de acento melódico en el segundo cuarteto que coinciden con versos muy patéticos y sugerentes: –el dolor en su cuna? ¿Qué flor crece/ en tu frente, que así te ha coronado?”.

Nos queda referirse al ritmo del tono en este soneto, pues Eliot señala que la prueba de la poesía genuina es que puede comunicarse antes de ser comprendida.¹³³³ Carlos Bousoño expone lo mismo en *Teoría de la expresión poética* al advertir: "el ritmo, por su naturaleza elemental, ejerce sobre el lector un cierto género de fascinación o de sugestión que, de algún modo, paraliza la intromisión en nuestra lectura del poema de la facultad racional".¹³³⁴ Lo que ayuda a aprehender el mensaje de los versos es su melodía, música o entonación. La melodía de los versos está constituida por el ritmo, el acento y el tono o la entonación. Por eso, es verdad, como apunta José Hierro, que "La historia de la poesía es, en cierto modo, la historia de sus aproximaciones a la música, al ritmo musical".¹³³⁵

Planteamos una propuesta sobre el tono de este soneto que nos ofrece una notable variedad:

Inmóvil y perfecto, ↓estás clavado.↓
 Nuestra mortal angustia↑ se estremece↓
 cuando ni sombra de dolor parece↓
 donde todo el dolor ↑se ha consumado.↓

Después del predicado nominal del primer verso hay un tono bajo, por la pausa que lo sigue. Al final del verso también desciende el tono. El sintagma nominal que funciona como sujeto forma en el segundo verso un grupo de entonación.

Grita, ↑ /Señor.↑/ Retuércete.↑ ¿El costado↑
 no atravesó una lanza? ↑ ¿No te mece↑
 el dolor en su cuna? ↑ ¿Qué flor crece↑
 en tu frente, ↓que así te ha coronado? ↓

¹³³³ *Apud.* Cristóbal Cuevas, –Ensayo introductorio”, en *Poesía...*, p. 74.

¹³³⁴ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, tomo I, p. 586.

¹³³⁵ José Hierro, –Palabras antes de un poema” en *Elementos formales en la lírica actual*, p. 87.

En este cuarteto la entonación asciende al final de los tres primeros versos y eso se debe a su posición posterior de una frase en sentido incompleto (sujeto, predicado verbal), además es un enunciado interrogativo. El nivel tonal más alto aparece en las sílabas acentuadas, y se mantiene una relación entre el tono y el número de sílabas, es decir, el grupo de entonación formado por el verbo "grita" es más fuerte que "retuércete". Y coincide aquí el tono con el valor semántico de la palabra. La entonación asciende después con el primer verso para coincidir con la interrogación y después baja por las pausas:

¿No es tu sangre de hombre la que vierte↑
 el cuerpo, ↓ ni sudor el que derramas,↓
 ni peso humano el que te tiene inerte? ↓

El tono no baja solo al final del primer verso, pero en el segundo y en el tercero es un tono complejo que refuerza un sentimiento de duda:

¿Por qué, ↑ entonces,↑ Señor,↑ /hombre,↑ /no clamas↓?
 ¿O es que te tiene en pie frente a la muerte→
 la fuerza de lo mucho que nos amas? →

El primer verso es de tono descendente porque es una frase afirmativa. Al final de cada estrofa el tono se hace más bajo, porque la pausa se hace más larga. La interrogación asciende el tono. La duda que expresa el poeta termina en suspensión. Las preguntas retóricas dotan de cordialidad a los versos.

En cuanto a la rima, contribuye, sin duda, a proporcionar una música y melodía especial al verso, es un fenómeno de homofonía, de "igualación fonética". La rima de este soneto se representa así: "A B B A/ A B B A/ C D C/ D C D", es una rima de consonancia perfecta, paroxítona, abrazada, en los cuartetos.

En el primer cuarteto la rima es categorial "clavado-consumado/ estremece-parece". Se puede establecer un paralelo entre los verbos rimados en este cuarteto y los del siguiente: "estremece- parece/ mece- crece" para notar la relación semántica entre ellos. Los cuatro verbos están llenos de movimiento y transmiten el sentimiento del dolor. Es verdad que como comenta Rudolf Baehr, el valor de la rima no se reduce sólo a su aspecto fonético, sino que se la ha de juzgar muy especialmente por su sustancial fuerza

expresiva.¹³³⁶ En los tercetos, "derramas//- clamas- amas" riman entre sí categorialmente. Los verbos de acción dan vida al soneto haciéndolo como un cuadro conmovedor y emocionante.

Merece aquí una especial mención la frecuencia con que Muñoz Rojas acude al encabalgamiento que es un rasgo característico de sus sonetos, tanto de acento religioso como de otros acentos.¹³³⁷ Este fenómeno estilístico se produce cuando el descanso del verso no coincide con la pausa morfosintáctica. Cristóbal Cuevas señala que Muñoz Rojas «Ama el verso ondulante, fuertemente encabalgado».¹³³⁸ El poeta lo utiliza con mucha frecuencia en todas sus modalidades y se refiere a Fray Luis de León como amante de este recurso:

Por qué me gustará tanto andar la tierra
arada, sentir la tierra tanto.
Andar, andar, aunque sea torpe-
mente, ay Fray Luis!, cómo me gusta
romper el verso y dividir adverbios,
como tan magistral-
mente hacías tú, tantas cosas
que se te caían de las manos
sin sentirlas, eso sí que es difícil,
porque si alguien ha sentido el verso
y se le ha caído de la mano sintiéndolo,
has sido tú entre los pocos, Fray Luis.¹³³⁹

Es curioso destacar cómo nuestro antequerano al referirse a la poesía de fray Luis no recuerda solo un rasgo formal que es el encabalgamiento, sino subraya el valor del sentimiento. En la siguiente estrofa de cinco versos, de siete y once sílabas (lira), fray Luis de León emplea el encabalgamiento: mantiene así la rima consonante y, más importante, rompe la palabra «miserablemente».¹³⁴⁰ Este tipo de encabalgamiento recibe

¹³³⁶ Rudolf Baehr, *op. cit.*, p. 67.

¹³³⁷ José Hierro habla de una relación entre el encabalgamiento y el ritmo del poema: «pone a un ritmo mental, conceptual, un ritmo sentimental. El encabalgamiento es una forma de ironía, es desmentir un ritmo por medio de otro, es guiñar el ojo al lector».

¹³³⁸ Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio» de *Poesía...*, p. 14.

¹³³⁹ «Homenaje» en *Entre otros olvidos*, p. 362.

¹³⁴⁰ Juan Ramón Jiménez también manejaba este encabalgamiento léxico: «Fodos miran/ al cielo, abriendo inmensa/ mente los ojos, olvidados», «Asno blanco; verde y ama-/ rillo de parras de otoño»

el nombre de ~~léxico~~”, según la clasificación de R. de Balbín;¹³⁴¹ es mucho menos practicado en el castellano que otros tipos del encabalgamiento:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del peligroso mundo,
tendido yo a la sombra esté cantando;¹³⁴²

Emilio Alarcos Llorach justifica el encabalgamiento por "la intención a apresurar o retardar la elocución",¹³⁴³ asimismo, Dámaso Alonso defiende que los encabalgamientos abruptos son ~~imagen~~ de la incontenible exuberancia”.¹³⁴⁴ Mencionamos un ejemplo de este recurso donde la palabra encabalgante se halla en el primer cuarteto y la encabalgada en el segundo cuarteto del soneto, escribe el antequerano elogiando a Santa María de la Victoria, Patrona de Málaga ~~y~~ luego libertad, y luego raro// lirio de flor y fruto,”, retardando la elocución.

5.4.1.2. El romance de Muñoz Rojas

5.4.1.2.1. El ritmo en "El calvario" ¹³⁴⁵

Este romance tiene algunos rasgos comunes con el romance tradicional. El romance como forma le sirvió para expresar con compasión y naturalismo la escena dolorosa del calvario de Cristo. El empleo del dativo afectivo: ~~ya~~ **me lo** han crucificado”, la anáfora: ~~No~~ **llevan** agua los ríos, / **no llevan** las voces cantos,/**no llevan** los mares olas,/ **no llevan** los cielos astros”, las interrogaciones retóricas: ~~Cómo~~ un lirio, cómo un lirio/ puede llevar peso tanto?” son técnicas que tienen que ver con el romance medieval.¹³⁴⁶ Y a pesar de esta coincidencia, este romance del antequerano conserva su

¹³⁴¹ R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, ²1968, p.217.

¹³⁴² Fray Luis de León, *Canción de la vida solitaria*, Oreste Macrí (introducción, edición y comentario), *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970, p.223.

¹³⁴³ Emilio Alarcos Llorach, —*Secuencia sintáctica y secuencia rítmica*”, p. 12.

¹³⁴⁴ Juan José Lanz, *op. cit.*, p. 125.

¹³⁴⁵ *Al dulce son de Dios*, pp. 112-115.

¹³⁴⁶ Lo ha observado Clara Martínez Mesa en su tesis doctoral, *La alacena olvidada*, p. 148.

propio carácter, como dice Pedro Salinas comentando el uso del romance por los poetas hijos del 98: “se salvan y lo salvan”.¹³⁴⁷

En “El calvario” los versos son octosilábicos, un metro que tiene el privilegio de coincidir con el grupo fónico medio mínimo del español, se presta como ningún otro para la canción popular, por su reducido número de sílabas y por la vivacidad tonal que ello entraña”.¹³⁴⁸ Los pares tienen rima asonante o parcial. Abunda la sinafía que es, básicamente, un aprovechamiento artístico y artificioso de la poesía popular.¹³⁴⁹

El ritmo está basado sobre la reiteración que no representa sólo en la anáfora, sino por la repetición de los vocablos y algunos sonidos a lo largo del romance.

El lirio en forma de lirio,
la rosa en forma de llanto,
y son las calles las penas
y cada dolor un paso
y cada paso una muerte
y cada muerte un pecado.
¡Ay, el lirio de Judea
con la cruz sobre los brazos!
Las fuerzas, que tiene pocas,
no pueden con lo cargado.
Pesa la cruz, pesa el mundo
sobre unos hombros tan flacos.¹³⁵⁰

En cuanto a la estructura, “El calvario” empieza con una descripción patética del ambiente, llena de tristeza que refleja el hecho:

¡Qué tristes están los cielos!
¡qué duros son los collados!
No llevan agua los ríos,
no llevan las voces cantos,
no llevan los mares olas,
no llevan los cielos astros.
¿Qué voz gime, qué voz llora?

¹³⁴⁷ Pedro Salinas, *Ensayos de Literatura hispánica*, p.358.

¹³⁴⁸ Antonio Quilis, *Métrica Española*, Barcelona, Ariel, ¹¹1999, p. 151.

¹³⁴⁹ Rudolf Baehr, p. 53.

¹³⁵⁰ “El Calvario”, p. 112.

¿A quién llevan caminando?
Jerusalén, llora, llora,
Jerusalén, tu pecado.

Efectivamente, la mención concreta de algunos lugares geográficos como Jerusalén o “Monte Calvario”, la referencia al “Rey de los judíos” y esta narración de sucesos reales coinciden mucho con el romancero.

“El Calvario” reúne los rasgos que Muñoz Rojas atribuye a la poesía popular y que son: la capacidad de concentración, de depuración. Esta poesía tiende a la eliminación de cuanto no sea directo y por este proceso depurativo procede el carácter intemporal de esta poesía”¹³⁵¹. Y prueba de esta intemporalidad su vitalidad en la poesía del siglo XX.

5.4.2. El ritmo de poemas en verso libre

El verso libre es para muchos críticos un instrumento flexible y eficaz para la expresión, donde el poeta deja las riendas sueltas a su expresión, sin ninguna atadura impuesta por la métrica y sus reglas. Para otros, es una deformación del verso con su excesiva irregularidad y ametría.¹³⁵² Por eso se trata de dos actitudes casi opuestas respecto al verso libre. Hay críticas que parecen más moderadas como es el caso de Leopoldo Rodríguez Alcalde que trata de una libertad poética no absoluta: “El concepto de la libertad poética, como quizá el de toda libertad, se fundaba en el reconocimiento de normas que evitasen una caprichosa o violenta anarquía”.¹³⁵³

Esta forma del verso no surgió súbitamente sin precedentes en España; el verso blanco que concentra más en el contenido y fue cultivado en el siglo XVII por Cervantes es buen ejemplo de esta tendencia de liberar al verso de sus ataduras y dirigir la atención al contenido.

¹³⁵¹ “Hijas del aire”, en *Ensayos...*, pp. 91-92.

¹³⁵² Antonio Machado, por ejemplo, estaba en desacuerdo con los cánones de la nueva métrica, Para él, la rima es necesaria porque la concordancia o repetición de dos unidades sonoras marca y mide el tiempo, cuya presencia es esencial en la poesía. Antonio Machado, *Obras*, ed. Séneca, México, 1940, PP. 346 y 349, citado por Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, pp. 265-266.

¹³⁵³ Leopoldo Rodríguez- Alcalde, “El verso libre y un poema de Vicente Aleixandre”, en *Elementos formales en la lírica actual*, p. 194.

En el caso de Muñoz Rojas, recordamos que leyó a los poetas ingleses que emplean este verso. Eliot, por ejemplo, fue gran fuente de inspiración para nuestro poeta antequerano y cultivaba el verso libre con frecuencia.

Cierto que la musicalidad del verso es un elemento vertebral que embellece el mismo, haciéndolo más llamativo; en la poesía de Espronceda y Zorrilla este elemento parece muy patente. Desde este enfoque, el verso ha de tener una melodía que no se produce solo por la rima o por la forma especial de la cadencia de consonante y asonante, sino también por el contenido espiritual del poema que puede producir este efecto musical.

Así pues, si estamos ante un poema compuesto en verso libre, hay que buscar en el ritmo que, en este caso, no se basa sobre la rima o el metro. A este respecto Leopoldo Rodríguez- Alcalde señala lo que es el ritmo del poema de verso libre: "Sin el inmortal y bellissimo artificio de las sílabas contadas y del consonante, el verso libre puede sostenerse sobre un rigor de construcción, que sustituye a la medida, y sobre una atención a los valores sonoros de cada palabra, que puede equivaler a la tan querida sugestión musical de consonantes y de asonantes".¹³⁵⁴ Entonces, hay otros elementos compensatorios que pueden sustituir a los habituales, así que la misma palabra con sus valores sonoros y semánticos puede reforzar el ritmo. Por su parte, E. Alarcos Llorach, apunta que en el poema se puede descubrir cuatro especies de ritmo, que forman el propio ritmo poético: a) la secuencia de sonidos, b) una secuencia de sílabas acentuadas o átonas c) una secuencia de funciones gramaticales y d) una secuencia de contenido psíquico.¹³⁵⁵ Basándonos en estas ideas, vamos a destacar las bases sobre las que se entabla el ritmo del verso libre del antequerano.

5.4.2.1 Sonoridad de las palabras y los recursos de repetición:

Los valores sonoros de las palabras tienen connotaciones semánticas como en los versos siguientes:

!Qué hermoso nacer para **morir**,
y repentinamente ver la claridad que el agua y la **llama** llevan en
sí **mismas**,
y ver la contenida **hermandad** de **muerte** y **belleza**,

¹³⁵⁴ Leopoldo Rodríguez-Alcalde, *op.cit.*, p. 201.

¹³⁵⁵ Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, p. 70.

La aliteración formada por el fonema /m/ seguido por una vocal tiene su papel. El grado de tensión de la constante varía según la posición del sonido con respecto al acento de intensidad¹³⁵⁷. La palabra "muerte" tiene un efecto sonoro adquirido por la posición de la ~~m~~ antes del diptongo "ue" acentuado en la "e" y por estar la letra inicial de la palabra. El adjetivo que describe la muerte coincide con la palabra en algunos sonidos. J. A. Muñoz Rojas quiere transmitirnos la belleza de la muerte empleando esta consonante nasal sonora. Hay una homofonía entre "**hermoso**" y "**hermandad**" que constan el mismo número de sílabas, el fonema /m/ en las dos palabras tiene un valor musical.

Muñoz Rojas expresa la vanidad del mundo y de las apariencias a través de un grupo de palabras muy sonoras:

Todo en el mundo es vano, y no valen
el resplandor y sus consecuencias,
el suceso y sus concomitancias,
la complicidad y sus compensaciones,
la seguridad y sus adormecimientos.

La rima se nota solo entre las palabras ~~e~~consecuencias, concomitancias", pese a ello hay un ritmo interno basado sobre la coincidencia de algunos fonemas. Lo primero que salta a la vista es la existencia de tres palabras agudas "resplandor- complicidad- seguridad", este acento final junto a la pausa que sigue cada una de estas palabras da relieve a ellas, a pesar de que /d/ – un fonema sonoro- se pronuncia débil y más relajado.

Además, la reiteración es un elemento que influye sobre el ritmo. En este contexto, destacamos que la repetición de palabras o, a veces, frases completas, refuerza la cadencia por sus efectos tanto psicológicos como musicales: ~~¿~~Por qué no has de **sangrar, piedra?**/ Hora es ya de que **sangres, piedra**", la repetición de frases como ~~t~~odo en el mundo es vano", "todas las cosas trabajan".¹³⁵⁸ En el poema ~~D~~ios de lo

¹³⁵⁶ *Al dulce son de Dios*, p. 104

¹³⁵⁷ Ver Navarro Tomás, *Manual de pronunciación española*, sobre todo el apartado "Pronunciación de las consonantes", Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, ¹⁷1972, pp. 77- 137.

¹³⁵⁸ "Libertad" en *Al dulce son de Dios*, p. 105.

alto” de *Oscuridad adentro* la unidad rítmica parece más consolidada por las anáforas y repeticiones.

Es de señalar que las repeticiones pueden ser sintácticas y semánticas, contamos con muchos versos de –Salmo” que empiezan con el verbo en imperativo, la conjunción entre un verso y el siguiente, la recurrencia de las frases interrogativas. El primer poema de *Al dulce son de Dios*¹³⁵⁹ se basa en la repetición de frases de interjección que se repiten al principio de cada estrofa (9 veces). El poema empieza así: “¡Qué hermoso nacer...!” sirviéndose como preludio de las primeras estrofas donde elogia la belleza de la Naturaleza, y también inaugura la tercera estrofa que canta el amor. Se repite esta frase como hilo conductor entre los temas para exaltar en la séptima estrofa la hermosura de la muerte, consolidando el ritmo del poema.

Navarro Tomás habla sobre el ritmo del verso libre señalando que los paralelismos y repeticiones son complementos rítmicos. Y la enumeración tiene un natural fondo rítmico¹³⁶⁰. Empezamos con la *Epizeuxis* o repetición de palabras y nos decantamos aquí por las explicaciones de José Antonio Mayoral¹³⁶¹ que tratan los fenómenos producidos por esta repetición. Muñoz Rojas, en efecto, a veces repite la misma palabra en el mismo verso por mero propósito enfático como en –*Quaere Intus*”: –Y la voz, y la voz más fuerte es la que nos dice:”. En otros versos la repetición reside en colocar una palabra al final de una oración y al comienzo de la siguiente en el mismo verso o en dos versos seguidos, esto se llama *anadiplosis*, como sucede en –Dios de lo alto”: –**Dios**, mi duro **Dios**,/ **Dios** dentro latido”. Es de observar que el primer verso forma un *Círculo* por la repetición de la palabra Dios al comienzo y al final del mismo verso. Por eso, se suele decir que la poesía de Muñoz Rojas es fluctuante, como hemos advertido antes.

También, se advierte en su verso libre la repetición de palabras de forma aislada como la *anáfora*: –Dios mundo terror,/ Dios y carencia” o *epífora*: –¿Por qué no has de sangrar, **piedra**? / Hora es ya de que sangres, **piedra**”. Como es sabido, estas figuras de

¹³⁵⁹ Según la nota de la editora Clara Martínez Mesa sobre este libro, la métrica de *Al dulce son de Dios* es variadísima. Los cinco poemas iniciales en versículo, su complicada sintaxis, así como la abundancia de extensas coordinadas y subordinadas para la descripción de la naturaleza, hicieron que dudáramos sobre su inclusión en un libro aparte, bajo este título. Hasta Cristóbal Cuevas, sólo conocemos la publicación del poema “Paso de Dios” en Córdoba, *Cántico*, 4, abril de 1948. Nos servimos de este poema como ejemplo aquí, a pesar de que su tema no es meramente religioso, por el sentido general que tiene cuando el poeta dice al final del poema: “Mas con esta rosa, Señor, ya no hay duda,/ sino hermosura doquier, que es tu nombre”. El poeta así hace a Dios como su interlocutor y a está a base de todo el poema.

¹³⁶⁰ Navarro Tomás *Métrica esp ñol* ..., p. 498. ver también Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Rafael Lapesa (pról.), Madrid, Gredos, 1985.

¹³⁶¹ Véase José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 108-123.

repetición abundan en el romance de estribo, en las coplas, los villancicos; pero aquí, en el verso libre, desempeñan el papel de hilos conductores entre versos tan variados. La reiteración, pues, es un rasgo de su poesía y como prueba de esta repetición leemos los versos siguientes de *Objetos perdidos*:

[...] porque tú, eres, Señor, el que me las pierdes
y me haces ir por la vida a trompicones,
y nos das los ojos y nos pierdes las gafas,
y así vamos por el mundo con unas gafas
que nos pierdes y unos ojos que nos das,
dado trompicones, buscando más gafas
que nos pierdes y unos ojos que no nos sirven.
Y no vemos, Señor, no vemos,
no vemos, Señor.¹³⁶²

Se trata aquí de una reiteración parcial y total que ~~se~~ convierte en un mecanismo de efecto eufónico y de medida progresión conceptual”.¹³⁶³ Según Dámaso Alonso, las reiteraciones son ~~atolondramientos~~ del gozoso”. Pero Juan José Lanz opina que este empleo de encabalgamiento y reiteración no tiene esta función en la poesía desarraigada sino ~~de~~ modo no muy frecuente a lo que resultan en los poemas de Blas de Otero, modos que plasmar el desgarró de un mundo, la dislocación entre el lenguaje heredado y la realidad que construye en su enunciación, y resultado de la búsqueda ansiosa de nuevos modelos expresivos”.¹³⁶⁴ Lo mismo se aplica a este libro de 1998, de un lenguaje sencillo, íntimo, casi coloquial. Emilio Chavarría explica:

es cierto que ~~no~~ carece en absoluto de giros y figuras retóricas, como por otro lado corresponde también al tema que trata de comunicar, y para lo cual se vale fundamentalmente de un lenguaje aporético, de la apóstrofe y de una ~~usión~~ referencial” que nos llevará a definir su estilo de un matizado realismo, mezcla de lo sublime y lo popular”.¹³⁶⁵

Otro medio de mantener la cohesión rítmica del poema escrito en verso libre es la enumeración. Es un recurso muy empleado por el poeta como en ~~Libertad~~”:

¹³⁶² *Objetos perdidos*, p. 343.

¹³⁶³ Eva Morón Olivares, *op.cit.*, p. 270.

¹³⁶⁴ Juan José Lanz, *op.cit.*, p. 125.

¹³⁶⁵ Emilio Chavarría, *op. cit.*, p. 186.

Había un universo con astros y cometas,
 había un rincón en el bosque en el que cada insecto atendía a su
 tarea,
 y un rincón en el mar en el que iban y venían, ocupados, los
 peces.
 Y un distante grupo de hombres en la tierra que no tenían la
 mirada limpia.¹³⁶⁶

Otro ejemplo es el verso final de *—Paso de Dios*”: *—Se siente tu ruido, tu terror, tu
 belleza*”. La conexión sintáctica de los elementos de la enumeración en el primer
 ejemplo se realizó con la inserción de la conjunción copulativa *—y*”, *polisíndeton*,
 mientras que en el segundo ejemplo no hay ninguna conjunción, *—asíndeton*”.

A este respecto cabe añadir que a veces el ritmo se consolida por la unidad semántica.
 Sobre el amor divino escribe nuestro poeta: *—El amor adopta a veces forma de rescoldo;
 / por un soplo de la noche nos enciende,*”, o *—Lo llamaron ciertos pájaros,/[...]y lo
 pusieron de manifiesto con su canto*”.¹³⁶⁷

Por otra parte, Emilio Alarcos, Navarro Tomás, Gerardo Diego y otros se refirieron a
 la unidad psicológica del verso libre. Los versos siguientes tienen este carácter: *—Tengo
 la suerte de tener labranza y amigos,/ brazos abiertos, es decir, familia,/ suelo de los
 míos, es decir, pasado*”,¹³⁶⁸ pero este rasgo no caracteriza de ninguna manera la poesía
 existencial de elementos religiosos que zigzaguea entre la duda y la fe. Pues, muchas
 veces el poeta empieza cantando la belleza de la Naturaleza y alabando a Dios para
 zozobrar después en el hastío y perplejidad.

5.4.2.2. El metro y su armonía

Es curioso que el metro del verso libre de los poemas del antequerano, en muchas
 ocasiones, ofrezca una gran armonía, sobre todo en el caso de considerar la pausa
 interna como un descanso que divide el verso en grupos asociados. Salvamos de su
 "Salmo" de *Oscuridad adentro* —que ofrece una gran variedad métrica y, al mismo
 tiempo, conserva una gran musicalidad— dos pasajes para resaltar este carácter y afirmar

¹³⁶⁶ *—Ibértad*”, en *Al dulce son de Dios*, p. 105.

¹³⁶⁷ *—Salmo*”, *Oscuridad adentro*, p. 322.

¹³⁶⁸ *—Dios de lo alto*” en *Oscuridad adentro*, p. 325.

la unidad rítmica debida al cómputo silábico. Los versos endecasílabos tradicionales no ofrecen ninguna novedad métrica;¹³⁶⁹ el verso decasílabo es un verso menos frecuente y exige, normalmente, un acento sobre la tercera sílaba. El versículo más largo citado aquí consta de 17 sílabas, pero fijando en su distribución interna, se nota que el versículo no se deforma por ninguna irregularidad:

Dios de mi libertad, que me la cercas,[7+ 5]	Todo en el mundo es vano, y no valen [7+ 4]
Dios de mi esperanza, que me la enterneces, [6+ 7]	el resplandor y sus consecuencias, [5+5]
Dios de mi terror, con el que me muerdes, [6+ 6]	el suceso y sus concomitancias, [4+ 6]
Dios de mi remordimiento, con el que me amas, [8+ 5]	la complicidad y sus compensaciones, [6+ 6]
Dios de mis hijos, en que te miras, [5+ 5]	la seguridad y sus adormecimientos. [6+ 7]
Dios del latido/ de mi corazón, por el que te pronuncias. [5+6+ 6]	

Además, en el poema "Dios de lo alto" se pueden sacar muchos ejemplos sobre esta armonía métrica: su verso es más corto y el ritmo se interrumpe de vez en cuando. Los versos de este poema son combinación de arte mayor y arte menor, «con un ritmo que avanza ágil y cadencioso hasta el final del poema, variando los signos acústicos para dirigir la atención a los puntos clave»:¹³⁷⁰ «Dios de lo alto,/ de lo hermoso,/ de lo insaciable,[...] recuerdo de los días primaverales, riberas preciosas»

En «Salmo» por ejemplo, predomina el verso de arte mayor, "versículo". Cristóbal Cuevas observa: «Los ensayos de métrica de ritmo ideológico, a estilo de la poesía bíblica –así, el Salmo de 1970–, coinciden en lo formal con el versolibrismo, aunque su

¹³⁶⁹ López Estrada señala que en un poema escrito en verso libre no hay que llamar endecasílabo al verso de once sílabas, ni octosílabo al de ocho, so pena de anclarnos en una retórica tradicional, sino que le conviene mejor la definición de línea poética de once u ocho sílabas, según el caso, o de treinta, si tal hubiera. Estrada, «El poema de ritmo variable», *Elementos...* p. 185.

¹³⁷⁰ Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio» de *Poesía...*, p. 114.

estructura obedezca a modelos tan extraños a nuestra poesía como el salterio davídico:¹³⁷¹

Entregas por rescate tu respeto,
y tus días por monedas de menosprecio;
la hermosura a los traficantes de las esquinas,
y la luz que te fue dada a sus ventoleras

A veces, resulta difícil encontrar unos puntos de coincidencia en lo que se refiere al número de sílabas de algunos versos como en el poema "Libertad" de *Al dulce son de Dios*.

Ahora bien, se reprocha al verso libre, que se despoja de las ataduras de la rima, la falta de musicalidad y melodía. Para discutir esta opinión acudimos a Gerardo Diego en su artículo "Elasticidad y espiritualidad del ritmo", pues el poeta defiende que lo importante en el ritmo poético, como en el musical, no es tanto su cantidad y proporción interna, sino su elasticidad. Y para explicar esta idea señala que lo esencial en el examen del ritmo no es el compás, sino su aplicación y adecuación a lo que se quiere expresar en la poesía. El lenguaje misterioso de la música facilita esta tarea, pero si el verso libre puede conseguir la comunicación sin recurrir a la rima, cumplirá su papel. Es, según Gerardo Diego: "el alma, la relación entre sonoridad y sentido; en una palabra, porque lo de alma aún me parece pobre, el espíritu, el aliento, el soplo que empuja la nave e hincha y tensa su velamen con palpitación continua, igual y variada sutilmente, constantemente según la racha apoye un poco más o se encalme un tantico".¹³⁷² Es verdad que el verso tiene unos aspectos formales que no son elásticos. como el número de las sílabas, situación del acento, etc., pero la interpretación, la lectura, la declamación, aceptan esta elasticidad. Con la misma idea de elasticidad del verso en relación con lo que se dice, esto se puede aplicar al poema "Dios de lo alto" de *Oscuridad adentro*, un poema de metros tan variados, con predominio del verso libre. En "Salmo", como en ese poema, el verso libre coincide con la naturaleza de los mismos. Se trata de dos poemas religioso-metafísicos donde se aúnan la perplejidad, la

¹³⁷¹ *loc. cit.*, p. 119.

¹³⁷² Gerardo Diego, "Elasticidad y espiritualidad del ritmo", *Elementos formales en la lírica actual*, pp. 29-44. Sobre todo pp. 29-31.

fe y la angustia. El tono es reflexivo, el *–salmo*” tiene un buen número de símbolos bíblicos como *–piedra-sangre-pájaro-jardín...*”. El interlocutor es ambiguo (el *–yo*” se confunde con el tú). Esto tiene que ver con el verso libre, un verso irregular que se considera como un símbolo, un icono- a la expresión de José Domínguez Caparrós- un signo en el que la forma del verso ayuda a captar el tema o el tono poético: el ritmo verbal es paralelo del pensamiento.¹³⁷³

5.4.3. Métrica irregular

En *–Oración*”, la estructura del poema ofrece una ametría acusada; se trata de una composición de cuatro estrofas, además de un terceto. Aquí está el poema:

Señor, ¡qué caña al viento,
y sin canción! ¡Qué desolado
pájaro, sin más que lamento
entre el ardor de lo creado!

Decirte que aquí me tienes
es decir que hay una guija
en las orillas que pisar, si vienes.

Decirte que te espero es cantar
bajo tus cielos lo que todo canta:
–Esperar y esperar y esperar”.
y ya está seca la garganta.

Por tus cinco llagas, Señor,
y por tus clavos, chorros de vida,
no nos dejes de tu amor,
y recuérdanos como a una herida.¹³⁷⁴

¹³⁷³ José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 183-184.

¹³⁷⁴ *–Oración*”, en *Al dulce son de Dios*, pp. 110-111.

La rima consonante altera ABAB no ofrece irregularidad. Los versos de los cuatro serventesios son de arte mayor, oscilando entre el eneasílabo y el decasílabo. Este verso fluctuante es un rasgo característico de la poesía del antequerano.

1ª estrofa	2ª estrofa	3ª estrofa	4ª estrofa	5ª estrofa
8 sílabas	7 sílabas	8 sílabas	10 sílabas	9 sílabas
8 sílabas	9 sílabas	8 sílabas	11 sílabas	10 sílabas
9 sílabas	9 sílabas	11 sílabas	10 sílabas	8 sílabas
9 sílabas	9 sílabas		9 sílabas	10 sílabas

El encabalgamiento medial está presente también en sus versos de tema religioso, en este verso alejandrino la palabra encabalgante coincide con la cesura: "y un calor que venía→ de lo hondo de tu paso".¹³⁷⁵

Incluso en la poesía del siglo XX, el isosilabismo no es la forma fundamental del verso como explica Francisco López Estrada:

Es evidente que el isosilabismo acabó por ser la forma más común del verso español, y en los tratados de Métrica su estudio ocupa el mayor número de páginas; pero no hay que olvidar que, en medio del establecimiento de una rigurosa ortodoxia métrica, existen también otros criterios en los que el isosilabismo se relaja o descuida, y aun deja de ser fundamental. La métrica nueva tuvo en estos casos un antecedente lejano, en el que la libertad aparecía por entre estas divergencias.¹³⁷⁶

Este antecedente lejano es el subrayado por Hernández Ureña que, hablando acerca de versificación irregular de la poesía de la Edad Media, afirma:

El isosilabismo no podía ser el punto de partida, sino la meta, para el verso español primitivo. Es de suponer que ninguna versificación alcanza, apenas nace, regularidad completa. De las formas imperfectas y vagas de su poesía primitiva, cada idioma escoge y define, de acuerdo con su propio genio, los tipos de su versificación.¹³⁷⁷

¹³⁷⁵ "Paso de Dios" en *Al dulce son de Dios*, p. 111.

¹³⁷⁶ Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, p.55.

¹³⁷⁷ P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Publicaciones de la —Revista de Filología Española—, 1920, p. 7.

5.5. ANÁLISIS SEMÁNTICO DEL LENGUAJE ASCÉTICO-MÍSTICO EN LA POESÍA DEL ANTEQUERANO

Dos experiencias excelsas en el mundo espiritual son el misticismo y el ascetismo; la más sublime es la primera. El ascetismo es el camino, es el viaje duro que el hombre tiene que realizar para que llegue a la unión con el Amado. Muñoz Rojas no era un santo o ermitaño, pero el tema de Dios aparece en toda su poesía, desde la juventud hasta la senectud, así lo prueban la temática y el léxico de sus poemas. El antequerano escribió obras de tema religioso y habló sobre el anhelo, la presencia divina, la sangre, la culpa... lo que nos permite hablar sobre un léxico ascético y místico en su obra en verso. Tanto los ascéticos como los místicos¹³⁷⁸ se refugian en un lenguaje técnico y en el símbolo para expresar sus experiencias espirituales. Tal lenguaje ambiciona reflejar sus emociones, estados espirituales y experiencias. Nuestro poeta trató en su obra el tema de la vanidad del mundo y la fugacidad de la vida. En este apartado en que se analiza el léxico empleado por Muñoz Rojas se enfoca la luz sobre algunos términos frecuentes en el mundo de la ascética.

Un pasaje del “Salmo” de *Oscuridad adentro*¹³⁷⁹ transmite una experiencia ascética por excelencia, tanto por la terminología empleada (términos técnicos y símbolos) como por la sinceridad de los sentimientos reflejados, pues el poeta empieza refiriéndose a esta “piedra” que se aleja de la “luz”, penetra en la “tiniebla” y se sumerge en las vanidades y deleites mundanos. Después, habla sobre la contemplación y soledad. Esto ofrece muchas analogías con la experiencia espiritual de los grandes místicos españoles del siglo XVI, como señalaremos. Si la ascética es un esfuerzo personal encaminado a lograr la máxima perfección del espíritu mediante la práctica de las virtudes y el

¹³⁷⁸ El objeto de la experiencia es mística y ascética es Dios, así, una hija de Santa Teresa, la carmelita descalza Oda Schneider define la mística como: “el corazón del misterio. Su objeto es Dios experimentado por un hombre en la oscuridad de la fe más allá de los sentidos, en su esencia verdadera”. Oda Schneider, *Die mystische Erfahrung*, Aschaffenburg, Pattloch, 1965, p.6. *Apud.* Helmut Hatzfel, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, ³1976, p.16.

¹³⁷⁹ *Oscuridad adentro* es el título escogido por el mismo poeta para recoger todos los poemas escritos entre 1950 y 1980 y tienen el mismo hilo temático que es la reflexión vital y creativa, la profundidad metalingüística, la pena y la nostalgia. Clara Martínez Mesa (ed.), *OC.*, p. 422.

dominio de las pasiones, con la ayuda de la gracia,¹³⁸⁰ sería verdad que –Salmo” va por esta línea religiosa:

¿Por qué no has de **sangrar, piedra**?
Hora es ya de que sangres, piedra.
Hora es de que te arranques los varios **aparejos** que te ocultan
y enseñes la sangre de la piedra.
Vas entre crecidas tumbas y desiguales **apariciones**,
dejándote enterrar y arrebatar los **done**s que se te dieron.
Entregas por **rescate** tu respeto
y tus días por **monedas** de menosprecio,
la **hermosura** a los traficantes de las esquinas
y la **luz** que te fue dada a sus ventoleras.
Hora es ya de que **entregues**,
viandante de la **noche**, la **luz** a quien sepa llevarla.
Mira cuánto **amor** has dejado en las piedras.
Así no **canto** ni **agua** vendrán a tus labios.
Si no **enciendes** la verdad,
¿cómo quieres que la **tiniebla** no se alargue?¹³⁸¹

Muñoz Rojas desarrolla el tema como si fuera consciente de los grados de la perfección ascética que pretenden a llegar a la unión con el Señor. José García López expone que el camino hacia la Divinidad empieza por una –Vía purgativa”¹³⁸² o, una etapa donde –el alma se purifica¹³⁸³ de sus vicios, valiéndose de la oración y la mortificación. La eficacia de este momento depende, aunque no exclusivamente, de la voluntad humana”.¹³⁸⁴ La interrogación con que empieza el poema encierra el propósito de los versos siguientes a través de dos palabras claves y sugestivas: sangre y piedra.

¹³⁸⁰ Según la religión católica, es una ayuda sobrenatural otorgada por Dios al hombre para el ejercicio del bien y el logro de la bienaventuranza. *Diccionario ideológico de la lengua española* (Vox), Barcelona, Biblograf, 1995, p. 1202.

¹³⁸¹ –Salmo”, en *Oscuridad adentro*, p. 320.

¹³⁸² La palabra –purgatorio”, según la doctrina católica, no dogmática, es un estado para la expiación de la pena merecida por pecados graves ya perdonados o veniales no perdonados. Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y simbología, Cátedra*, Madrid, ²1995, P. 338.

¹³⁸³ La purificación es la primera actitud que se descubre en los grandes místicos, es una actitud de predisposición al encuentro. Es la base del proceso, pero no es el fin. María Toscano, Germán Ancochea, *Místicos Neoplatónicos- Neoplatónicos místicos, De Plotino a Ruysbroeck*, Etnos, Madrid, 1998, p.114.

¹³⁸⁴ José García López, *Historia de la literatura española*, Vicens Vives, Barcelona, 2000, p. 220.

Ciertamente, el símbolo es el recurso más empleado por los místicos que se refugian en las expresiones sensuales de carácter material para denotar realidades espirituales.

En general, la relación entre un vocablo y otro puede establecerse de distintas maneras: agrupaciones de palabras que comparten propiedades fónicas (mesa, besa, pesa...), morfológicas (rojo, rojizo, enrojecer...) o semánticas (enseñanza, aprendizaje...). Es Saussure quien funda la semántica moderna con su teoría del signo. Para él, un signo lingüístico es un objeto que une indisolublemente un significante, es decir, una producción fónica, con un significado. El lingüista suizo considera el significado como sinónimo de concepto.¹³⁸⁵ De todas formas, un análisis semántico cualquiera parte de la palabra, estudia su significado, significación o concepto.¹³⁸⁶ Aquí damos por sentado que estudiar las relaciones entre el significado de algunas palabras es de suma importancia en el análisis semántico, esto se realiza en la crítica reciente a través del análisis de los campos semánticos,¹³⁸⁷ propuesto principalmente por Ipsen.¹³⁸⁸

¹³⁸⁵ Ver Georges Mounin, *Claves para la lingüística*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 113-114. También Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Charles Bally, Albert Sechehaye, Albert Riedlinger (pub.), Amado Alonso (pról., notas), Madrid, Alianza, 1984.

¹³⁸⁶ Se puede definir la semántica como la ciencia o la teoría de las significaciones. Hay muchas metodologías y teorías sobre el análisis semántico, además, la terminología del tema es muy rica o, más bien, confusa. Ver a este respecto M. Victoria Escandell Vidal, *Apuntes de semántica léxica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007, John Lyons, *Introducción en la lingüística teórica*, Ramón Cerdá (trad.), Barcelona, Teide, ³ 1975. R. H. Robins, *Lingüística general, estudio introductorio*, versión española de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Gredos, 1971.

Muchos lingüistas piensan que la semántica es la parte de lingüística en la que la aplicación de los principios estructuralistas encuentra más obstáculos- sobre la naturaleza misma de los cuales no se ha hecho aún toda la luz.

¹³⁸⁷ En las definiciones del «campo semántico» no ha habido demasiado acuerdo entre los lingüistas, desde el momento en que muchos de los posibles campos eran igualmente abiertos y su estructuración difícil. En ese sentido Pottier es taxativo: «Hnepeutexisten de *champ* que dans la mesure où une limitation peut lui être assignée». Gregorio Salvador, *Semántica y lexicología del español*, Madrid, Paraninfo, 1985, p. 14. Ver también M. Victoria Escandell Vidal, *op.cit.* p.13. Tanto Trier como L. Weisgerber evitan el término «campo semántico» que usaron G. Ipsen, A. Jolles y W. Porzig. Horst Geckeler, *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Marcos Martínez Hernández (trad.), Madrid, Gredos, p. 124.

¹³⁸⁸ Superando así la larga polémica sobre la denominación de «campo léxico» y «campo semántico». Ver Gregorio Salvador, *op.cit.* El estudio de los campos es una estructura que nos permite afirmar que existe un parentesco semántico entre cierto número de significados de monemas. Saussure es quien está en el origen de esta corriente, cuando habló sobre las «relaciones asociativas» que existen entre unidades. Adoptamos la visión de María Jesús Fernández sobre el campo semántico y léxico al señalar: «La noción de campo semántico hace referencia a un conjunto estructurado, sistemático, de significados de monemas –o mejor de significaciones- relacionados recíprocamente por un parentesco semántico [...] El campo léxico es el campo semántico recubierto totalmente por denominaciones lexicalizadas, es decir, el campo significativo en que todos los significados poseen su expresión lexicalizada». La autora juzga: «se utiliza generalmente la expresión «campo semántico» para designar grupos de significados emparentados por una sustancia significativa común». *Campo semántico y connotación*, Madrid, Planeta, 1977, p. 36.

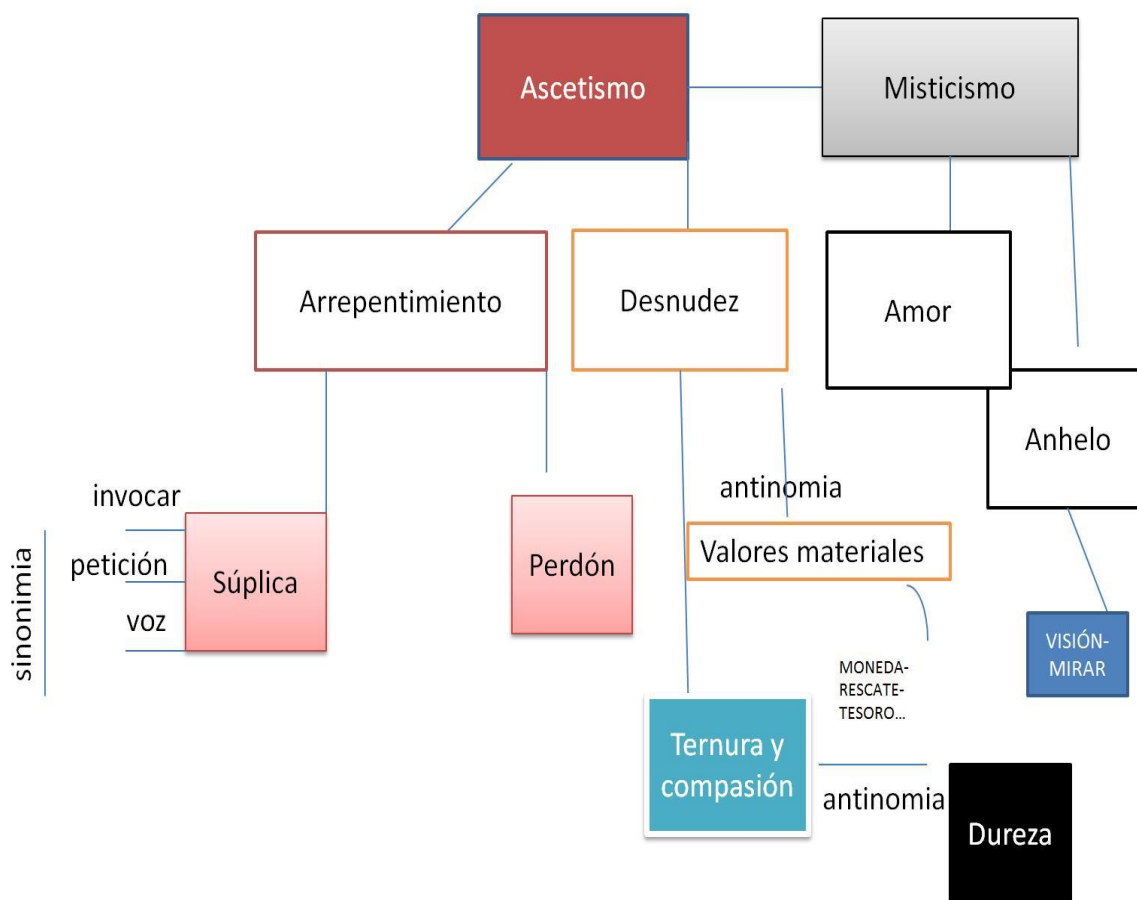
El significado de buena parte de las palabras varía de manera más o menos acusada en función del contexto lingüístico en que aparezcan. Por eso, el estudio de todos los sentidos de una palabra, sin considerar su contexto, no es, necesariamente, útil en este análisis.¹³⁸⁹ Además, la estructuración y agrupación de las palabras en campos semánticos —se utiliza generalmente la expresión “campo semántico” para designar grupos de significados emparentados por una sustancia significativa común”—¹³⁹⁰ depende de algunos elementos extralingüísticos que tienen que ver con factores históricos y culturales. Ejemplo de ello es la inclusión del lexema sangre en el campo semántico del perdón.

La vinculación entre los diferentes términos pueden ser “sinonimia” o “antonimia”. Esto no debe confundirse con la “polisemia”, que es, según el *DRAE*: “Pluralidad de significados de una palabra o de cualquier signo lingüístico”.

El siguiente diagrama intenta explicar la estructura general de este análisis:

¹³⁸⁹ Por eso, nos basamos en los diccionarios para enterarse del número y diversidad de los significados de cada palabra. Para mí son fundamentales los diccionarios siguientes: *Diccionario ideológico de la Lengua Española*, Vox, ¹1998 (Reimpresión). María Moliner, *Diccionario de uso del Español*, Madrid, Gredos, ³2007. *DRAE*, versión electrónica.

¹³⁹⁰ *Campo semántico y connotación*, Madrid, Planeta, 1977, p. 36.



5.5.1. Lenguaje ascético

5.5.1.1. Los campos del arrepentimiento

El perdón: El término “perdón” que alude al fin del arrepentimiento aparece exclusivamente en el “Calvario” de *Al dulce son de Dios* y “Romance” de *Versos de retorno*, es decir, poemas que tienen el año 1945 como fecha límite. En este segundo libro figura otro poema relacionado que es el soneto de *El Cristo de Velázquez* que se vincula semánticamente con el “Calvario”. El Nazareno en los dos poemas pide el perdón para la gente pagando su sangre como precio: “Ya me lo han crucificado,/ y sale una voz y clama;/ va diciendo: “¡Perdonadlos!””,¹³⁹¹ ya es “el amor a los hombres lo que

¹³⁹¹ Muñoz Rojas, “El Calvario”, p. 114.

da fuerza a Cristo, como ser humano, para enfrentarse al dolor y a la muerte”.¹³⁹² La palabra así tiene que ver con el “pecado” porque “perdonar” significa: “Renunciar alguien voluntariamente a castigar una falta, delito u ofensa”. Muñoz Rojas dice en “Salmo”:

Los montes, callados.
Rodaban quebrados,
de mis altas cimas,
todos los pecados;
mas otros subían.¹³⁹³

A veces, el poeta lo utiliza para disculparse como en los *Objetos perdidos*: “—cuando, como decía, perdona que me repita”¹³⁹⁴ y “Perdone, pero ese verso es mío y lo tenía”¹³⁹⁵

“Auxilio” se emplea también con el mismo sentido, el perdón es una forma del auxilio divino. El poeta suplica a Dios en el “Salmo”: “¿Me darás auxilio?”. Como resultado del perdón se realiza la salvación. La palabra “Salvar” se repitió en “El Clavario”. La gente suplica a Dios que salve a Cristo del Calvario: “¿Que se salve el que ha salvado!”, el verbo primero significa “Librar de un gran peligro a alguien o algo”¹³⁹⁶, el segundo significa “Librar a alguien de condenarse en la otra vida”.

Un símbolo que el antequerano utiliza para expresar el perdón es el de “sangre”: originalmente, el vocablo representa la vida humana, es signo de la vida; “oraciones latidos por sangre” —dice el antequerano en *Oscuridad adentro*. En un sentido figurado dice a su amada: “Amor, acaso tú que recorres mi sangre”,¹³⁹⁷ quiere decir que ella es la causa de su vida. En otro contexto y con tonos surrealistas característicos de *Ardiente jinete* el poeta utiliza el término para dar sensualidad a su expresión: “aunque corriera la sangre”.¹³⁹⁸

¹³⁹² Tomás Albaladejo, “Contemplación y escritura: El Cristo de Velázquez de José Antonio Muñoz Rojas”, en *Muñoz Rojas* (2)... p. 18.

¹³⁹³ “Salmo”, *Poemas de juventud*, p. 31.

¹³⁹⁴ Muñoz Rojas, “VIII”, en *Objetos perdidos*, p. 346.

¹³⁹⁵ Muñoz Rojas, “X”, *Objetos perdidos*, p. 347.

¹³⁹⁶ Como en el verso también “sálvate a ti si eres Cristo”.

¹³⁹⁷ Muñoz Rojas, *Ardiente Jinete*, “XXII”, p. 73.

¹³⁹⁸ *loc. cit.*, p. 65. La palabra aparece en el contexto siguiente: “Había abejas y pecados, /mártires y martirios, / pero faltabas tú/ aunque corriera la sangre”.

Podemos relacionar los versos siguientes “¿Por qué no has de sangrar, piedra?/ Hora es ya de que sangres, piedra” con la figura de Cristo clavado, y expresado por nuestro poeta: “No es tu sangre de hombre la que vierte/ el cuerpo, ni sudor el que derramas”¹³⁹⁹ y, al decir, “Los ecos de la verbena/ se los lleva la alborada/ sobre sus caderas finas/ de sangre, de oro y de nácar.”¹⁴⁰⁰ La sangre, pues, es un símbolo¹⁴⁰¹ de la expiación del pecado, por eso se enlaza con el perdón. En “Sonetos” de *Oscuridad adentro* el poeta pide a su Señor el perdón de los pecados: “tus aguas¹⁴⁰² de mi sed abrevaderos,/ tu sangre de mis culpas redentora”, esto concuerda con el versículo: “[...] sin derramamiento de sangre no se hace remisión” (He 9:22), o “Porque la vida de la carne en la sangre está, y yo os la he dado para hacer expiación sobre el altar por vuestras almas; y la misma sangre hará expiación de la persona” (*Levítico* 17:11).¹⁴⁰³

La palabra también se refiere al “linaje o familia” como en el verso siguiente: “Tierra de esta sangre y esta palabra/ rodeada por mi corazón por todas partes”¹⁴⁰⁴. El lexema entonces nos ofrece diversos sememas en la poesía de Muñoz Rojas.

Un término relacionado con la “sangre” es “vena” - pertenece aquí al mismo campo semántico, si entendemos por sangre este líquido rojo que circula por las venas- que significa, según María Moliner, “Cada uno de los vasos por donde vuelve la sangre al corazón después de haber irrigado por los tejidos”. Este significado lo utilizó el autor con un sentido figurado al decir: “y en lugar de la sangre, me latía/ la música en las venas ordenada”¹⁴⁰⁵ También el término puede significar: “Conducto subterráneo natural por donde corre agua”. Muñoz Rojas llama a Dios “hispanita de luz y querida

¹³⁹⁹ “El Cristo de Velázquez” en *Al dulce son de Dios*, p. 109.

¹⁴⁰⁰ “Romance III” en *Poemas de juventud*, p. 30.

¹⁴⁰¹ En el símbolo se busca la influencia de Jorge Guillén y Pedro Salinas que no influyeron en la obra de García Nieto también.

¹⁴⁰² Entre las palabras que llevan un valor simbólico es el “agua”, pero no me refiero aquí del plano real de la palabra, sino su empleo con sentido religioso. Tratar el agua de Dios tuvo cabida en tres poemas diferentes, en el poema “Al dulce son de Dios” dice: “hallan sus aguas los resechos labios” y describe a Dios como “agua para más sed” (*Oscuridad adentro*, p. 327.) y recalca este sentido diciendo: “yla esperanza de un refrigerio orillas tuyas,/ con un agua tuya para más sed” (*Oscuridad adentro*, p. 32). En el “Salmo” reflexiona: “Mira cuanto amor has dejado en las piedras./ Así ni canto ni agua vendrán a tus labios”.

¹⁴⁰³ Intento evitar en este análisis la excesiva consideración de los elementos históricos e ideológicos en lo que se refiere al significado de las palabras, pues, como opina R. H. Robins, se deben respetar los cambios continuos en los anteriores usos de palabras que son el producto colectivo de generaciones de historia cultural.

¹⁴⁰⁴ *Oscuridad adentro*, p. 328.

¹⁴⁰⁵ “Dulcísimos navíos”, en *Canciones*, p. 96.

venilla”¹⁴⁰⁶. En *Abril del alma* el término puede llevar los dos significados al mismo tiempo: “en estos mismos ojos, y la gloria/ del viento en los cabellos, y en la vena/ este rumor de sangre y de colmena,/ y de miel y de flores esta historia”.¹⁴⁰⁷

Es de señalar también que el poeta emplea dos vocablos que tienen que ver con el calvario de Jesús: “Hagas” y “herida”. Las dos palabras pertenecen al campo semántico de “herida” y se relacionan con el perdón. En cuanto a la primera, es mencionada por el poeta en la escena de la Pasión de Cristo: “Por tus cinco llagas, Señor”. No todas las heridas en la poesía de Muñoz Rojas son sangrientas. Hay seres que hieren por su dulzura o aroma.¹⁴⁰⁸ Muchas veces el poeta utiliza el vocablo en el tema amoroso. Nuestro poeta suplica: “y recuérdanos como a una herida”¹⁴⁰⁹, refiriéndose a las heridas de Jesús. Muñoz Rojas en “Libertad” de *Al dulce son de Dios* repetía que todas las cosas trabajan para el bien y por eso, en aquella etapa de su vida, anunciaba: “no hay herida mortal en este mundo;” donde la palabra denota pena. En *Canciones de la Casería* propone: “Dios te libre, corazón, / de herida que no te sangre”¹⁴¹⁰, se refiere a las heridas causadas por “Palabras que son puñales”, como él expresa.

En “Mirador 13” el término se empleó más de una vez a la hora de hablar sobre la Acacia que hiere con su aroma y dulzura. El antequerano dice a este arbusto: “[...] no abres/ al aire sus heridas”, “Tus hermanas, arriba,/ también de luz lo hieren”, “Qué heridas placenteras”. Herir en este contexto significa “Causar sentimiento a alguien”.

El lamento: El llanto y el dolor son el resultado del pecado. El poeta, en un estado de penitencia, soltó las lágrimas. La palabra “lanto” procede del verbo llorar y “se emplea como símbolo de padecimiento”¹⁴¹¹ por eso el poeta dice en el “Salmo IV”: “A los montes altos/ levanté mis ojos/cubiertos de llanto”; son las lágrimas del arrepentimiento. La palabra tiene un especial sentido para Muñoz Rojas que en *Al dulce son de Dios* reflexiona:

Pero, Señor, es grito lo que quiero darte,
y con llanto como mejor te oigo,

¹⁴⁰⁶ *Oscuridad adentro*, p. 327.

¹⁴⁰⁷ “Sonetos”, en *Abril del alma*, p. 149.

¹⁴⁰⁸ “Acacia”, en *Poemas tempranos*, p. 42.

¹⁴⁰⁹ “Oración” en *Al dulce son de Dios*, p. 111.

¹⁴¹⁰ “Coplas, I”, en *Cancionero de la Casería*, p. 184.

¹⁴¹¹ María Moliner, p. 1796.

con llanto tienen las palabras claridad de diamantes,
con llanto tu luz es transparente.¹⁴¹²

La influencia del misticismo se ve evidente en la primera etapa de su producción literaria. Estos versos mencionados prueban esa impronta, que para aclararla hacemos referencia a santa Teresa:

Que es justo padezca;
Que expíe mis yerros,
Mis culpas inmensas.
¡Ay!, logren mis lágrimas¹⁴¹³

El llanto para ella genera el gozo y el placer: *“Sea mi gozo en el llanto”*¹⁴¹⁴ El alma de la Santa anhela a Dios con sonido y voz lastimera: *“Mi alma afligida/ Gime y desfallece”*.¹⁴¹⁵

Pero el antequerano en *“golpear nuestra carne”* el llanto lleva una connotación negativa y se expresa para referirse al mal: *“si de ti mana el bien y corre el llanto”*; dirigiendo esta locución a Dios. El verbo *“llorar”* que significa también: *“Sentir o sufrir las consecuencia de algo que se hace o arrepentirse de algo”* fue mencionado con frecuencia en *“El Calvario”* donde expresa la tristeza por la escena del padecimiento de Cristo. Incluso Jerusalén tiene que arrepentirse de su gran pecado: *“Jerusalén, llora, llora,/ Jerusalén, tu pecado”*. El llanto es recurrente en el escenario de la crucifixión: *“La rosa en forma de llanto”*. Las cosas derraman lágrimas en otros poemas también como en *“A una ciclista”* de *Canciones*, donde los puentes lloran como expresión de la tristeza: *“árboles melancólicos, y lloren/ los ojos de los puentes ríos de llanto”*. En *“Cuatro poemas”* expresa su tristeza por el alejamiento de la luna: *“(Mi alejamiento llorando/ en un rincón su belleza).”*

El verbo *“gemir”* que significa *“Manifestar dolor o pena emitiendo ciertos sonidos, interjecciones o palabras que salen, a veces, incontinentemente y acompañadas de llanto”* aparece muchas veces en la obra del poeta. En *“El Calvario”* expresa el dolor y

¹⁴¹² *“Quaere Intus”*, en *Al dulce son de Dios*, p. 106.

¹⁴¹³ Santa Teresa de Jesús, *Ayes del destierro*, *Obras completas*, p. 657.

¹⁴¹⁴ Santa Teresa de Jesús, *“Profesión de Isabel de los Ángeles”*, p. 665.

¹⁴¹⁵ Santa Teresa, *Ayes del destierro*, p. 657.

lástima cuando calvaron a Jesús en la cruz: ¿Qué voz gime, qué voz llora?, —¿Cómo gimen los martillos”, cuando lleva la cruz a cuestras : —ya gime del peso el palo”, —gima la ola y la madera,/ gima el ciervo en esos campos”. Esta queja como manifestación del dolor se contradice al estado —Inmóvil y perfecto estás clavado” del Nazareno, por eso el poeta exclama en *El Cristo de Velázquez*: —Gita, Señor. [...]”.

El pecado: significa originalmente: —Acción, pensamiento o palabra condenada por los preceptos de la religión”: —Jerusalén, llora, llora,/ Jerusalén, tu pecado”. La palabra también —Se aplica hiperbólicamente o con ironía a cualquier falta”. Nuestro poeta en *Objetos perdidos*, después de tantas pérdidas, tantas quejas de no encontrar sus gafas y después de haber atribuido este acto a Dios, confiesa que este atrevimiento contra el Señor es un pecado y maldición: —Una vez más, Señor, me condenas perdiéndome/ las gafas; una vez más me pones en trance/ de maldición y pecado [...]”.¹⁴¹⁶

Agregamos también la palabra —piedra” a este campo del —pecado” porque tiene un especial sentido en la poesía del antequerano. El término es reiterativo en la poesía de nuestro poeta. Se emplea en sentido figurado como en —¡Oh!, los pobres ojos míos,/ de piedra son, aunque abiertos;”¹⁴¹⁷ donde el antequerano alude al carácter insensible de sus ojos que parecen a la piedra. Esta expresión parece a otros como —mudo como las piedras” y —hasta las piedras oyen”.¹⁴¹⁸ En el —Salmo”, vemos que —piedra” se refiere al corazón del hombre en estado de dureza y severidad. Pues, en —Romance de la luna sola” habla sobre el satélite diciendo: —y se encontró allí un hermano/ en su corazón de piedra”.¹⁴¹⁹ Según apunta Olvido García, tanto en la tradición de Oriente como en la de Occidente, el corazón designa el centro del ser humano, la raíz de las facultades activas de la inteligencia y la voluntad, el punto de donde proviene y hacia el que converge toda vida espiritual.¹⁴²⁰ Esta atribución y similitud entre la piedra y el corazón humano se basan en lo expuesto por el poeta en los versos siguientes donde censura en el mismo poema la falta de piedad dentro de su corazón: —ni la piedad usa mi corazón para derramarse”.¹⁴²¹ Y dice en —Salmo” también: —y el nombre de la misericordia se reserva para la piedra”. Indudablemente la piedra parece al corazón en lo que sigue: —Tu

¹⁴¹⁶ —XXIII”, *Objetos perdidos*, p. 352.

¹⁴¹⁷ —Coplas XIII”, *Poemas de juventud*, p. 38.

¹⁴¹⁸ María Moliner, p. 2286.

¹⁴¹⁹ —Romance de la luna sola” en *Poemas de juventud*, p. 32.

¹⁴²⁰ Olvido García Valdés, *Teresa de Jesús*, Barcelona, Omega, 2000, p. 108.

¹⁴²¹ —Salmo”, en *Oscuridad adentro*, p. 321.

misterio, al que me unes y en el que me acoges,/ dice dentro de mí que las posibilidades de la piedra/ en la ternura y la extensión de la paz y las profundidades/ de la misericordia”.¹⁴²² Además, en “El Calvario” exclama: “¿quién consuela a las piedras/ cuando se quiebran en llanto? atribuyendo lo humano (el llanto) a la piedra.

Es curioso que el antequerano utilizó el término “piedra” con dos sentidos al expresar en “Salmo”: “si la suma de la tristeza es piedra, y piedra el canto”. Este juego de las palabras es un rasgo de la poesía del antequerano.¹⁴²³ La palabra también tiene aspecto sagrado, en ella se transparenta algo de las grandes potencias organizadoras del Cosmos.¹⁴²⁴

Un lexema sinónimo es “peña” que es piedra grande sin labrar. Aparece a veces como símbolo de lo inerte e insensible: “Amor de tanta frente que se reclinaría/ si una peña dijera: ahí está mi ternura,”¹⁴²⁵ en “Amor de todas las cosas”. La palabra “roca” también tiene el mismo sentido: “haces la roca y la esperanza tiernas” – dice el poeta en un poema dedicado a su amigo Vicente Aleixandre.¹⁴²⁶

La súplica: La penitencia o arrepentimiento viene acompañado por la súplica e invocación a Dios: “Invocé al Señor Dios/ de los Santos:/ ¿Me darás auxilio”.¹⁴²⁷ El verbo significa: “Pedir ayuda o auxilio a alguien; particularmente, a Dios o los santos [...] Se emplea también con la palabra ayuda, protección, auxilio”.¹⁴²⁸ Se encuentra en el campo semántico de “petición” junto a palabras como ruego- súplica- pedir...¹⁴²⁹.

¹⁴²² *loc. cit.*

¹⁴²³ Eva Morón explica que el poeta se ha hecho cada vez más consciente de la problemática del signo, de que cada palabra está formada por capas de significados, que forman de manera invisible un lenguaje: “jugando con palabras siempre estoy/ sin saber dónde terminan por llevarme,/ sabiendo que son nada y en nada quedan/ salvo que la verdad, que es suya, las pronuncie”. Eva Morón, op. cit., p. 271.

¹⁴²⁴ Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, O.S.B (texto), *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1992, p. 242.

¹⁴²⁵ Muñoz Rojas, “Amor de todas las cosas” en *Al dulce son de Dios*, 46.

¹⁴²⁶ El antequerano dedicó varios textos a Vicente Aleixandre: “Acielo raso. Vicente Aleixandre: la destrucción o el amor”, Madrid, *Cruz y Raya*, 25, 1935, pp. 135-147; “Sombra del paraíso, por Vicente Aleixandre, Madrid, *Escorial*, 43, 1944, pp. 458-463; “Vicente Aleixandre a treinta años vista”, Madrid, Palma de Mallorca, *Papeles de son Armadans*, 22-23, noviembre-diciembre de 1958, pp. 322-323, después incluido en *Amigos y maestros*, 1992; “Carta a Vicente Aleixandre sobre amistad y poesía”, Madrid, *Ínsula*, 374-375, enero-febrero de 1978, después incluido en *Amigos y maestros*, 1992; “Testimonio”, en *Vicente Aleixandre, Primeros poemas*, Madrid, Revista de Occidente, 1985.

¹⁴²⁷ Referencia también al *Salmo* (120) de la *Biblia*.

¹⁴²⁸ María Moliner, p. 1682.

¹⁴²⁹ *Diccionario ideológico...* p. 235.

La petición es el núcleo de la súplica, Muñoz Rojas afirma su debilidad y carencia: ~~–~~Señor, con nada que darte/ y tanto como pedirte”.¹⁴³⁰ Por eso el poema termina con este ruego: ~~–~~Por tus cinco llagas, Señor,/ y por tus clavos, chorros de vida,/ no nos dejes de tu amor,/ y recuérdanos como a una herida”.¹⁴³¹

Entre los vocablos relacionados con la súplica, el lexema voz: ~~–~~Y dirás: ~~–~~Señor, perdón”/ con la vocecita clara”.¹⁴³² La palabra se mencionó en su descripción de la escena triste del Clavario: ~~–~~a llevan las voces cantos,”.

Solo una vez apareció en mayúscula ~~–~~Voz” cuando alude a un mensaje divino. El antequerano dice: ~~–~~fue la Voz.¹⁴³³ ~~–~~Todas las cosas trabajan para el bien”¹⁴³⁴. En un sentido parecido, la palabra se refirió a la inspiración poética: ~~–~~yo, un poeta nacido en una ciudad del Sur, [...] que creó oír la voz lejana”.¹⁴³⁵

5.5.1.2. La desnudez (Lo espiritual y lo material)

Hablando sobre la experiencia ascética, María Toscano defiende que la desnudez espiritual es absolutamente previa a toda otra cosa, necesitamos desnudarnos, quitarnos todas ~~–~~las capas” que tenemos encima y eso, que no es nada fácil, forma parte integral del silencio. Desnudez de los gustos, deseos, los propios apogeos, etc. Estar atado a la tierra y a lo físico es riesgo.¹⁴³⁶ La desnudez es una práctica dura y un medio de purificación que reside en dejar lo material y terreno y apreciar lo espiritual. Este es el concepto que adoptamos en este estudio semántico. Basándonos en ello, los lexemas que se relacionan con el precio y el valor material son manifestaciones del apego a lo mundano.

Entre los vocablos relacionados con el valor mundano hallamos la palabra ~~–~~moneda” que viene descrita como ~~–~~de menosprecio”. Muñoz Rojas dice: ~~–~~Entregas por rescate tu respeto y tus días por monedas de menosprecio”.¹⁴³⁷ Lo entregado es los valores espirituales (el respeto y el tiempo), mientras que se cobran las monedas de menosprecio. Originalmente, como es sabido, el lexema ~~–~~moneda” significa ~~–~~pieza de

¹⁴³⁰ ~~–~~Oración” en *Al dulce son de Dios*, p. 110.

¹⁴³¹ *loc. cit.*, 111.

¹⁴³² ~~–~~Romance, III” en *poemas de juventud*, p. 31.

¹⁴³³ Es sinónimo aquí de ~~–~~Hamada”, en *Oscuridad adentro* dice: ~~–~~yla llamada pide al corazón que se entregue”.

¹⁴³⁴ ~~–~~Ibertad” en *Al dulce son de Dios*, p. 105.

¹⁴³⁵ *Oscuridad adentro*, p. 326.

¹⁴³⁶ María Toscano, *op.cit.*, p. 116.

¹⁴³⁷ Una referencia a *Mateo* 27, 3, 55.

metal, generalmente de forma de disco, que sirve de medida común del precio de las cosas y se emplea en pagos y transacciones comerciales”, pero aquí se emplea en sentido figurado para expresar lo material. Es así como **–Rescate**” que se encuentra bajo el campo de **–Precio**” y es el valor que se paga para rescatar a alguien, en este caso lo gastado es el respeto: **–Entregas por rescate tu respeto**”. La palabra en el ideario cristiano tiene que ver con el rescate que hizo Jesús para la salvación del mundo; su propia vida es el precio.

Otro término es **–aparejos**”; estos pueden significar **–adornos** o accesorios de un vestido” o **–conjunto** de cosas que se ponen sobre una caballería para poder montarse en ella, cargarla o sujetarla a un vehículo”¹⁴³⁸. En **–Salmo**”, Muñoz Rojas dirige el discurso a la piedra diciendo: **–Hora es de que te arranques los varios aparejos que te ocultan**”. La idea de arrancar del corazón los aparejos se parece a lo tratado por los místicos como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz que hablan sobre la necesidad de la purificación del alma y del corazón.¹⁴³⁹ El poeta antequerano expone aquí un tema religioso, el de la inmersión en la vanidad del mundo y el deseo de la pervivencia. En este sentido es sinónimo de la palabra **–tesoro**”, que pertenece también a este campo del valor, pues, se refiere a los objetos preciosos que se guardan en algún lugar: **–áureos castillos que encierran/ el tesoro de los cuentos**”.¹⁴⁴⁰ Pero los tesoros no implican en el verso siguiente ningún valor espiritual: **–Habrá, pues, que dejarse de historias que se venden, [...] de tesoros sin cotización celestial**”.¹⁴⁴¹ Es de observar que la palabra **–cotización**” mencionada en este verso como **–tasa**” está vinculada con el precio, según Muñoz Rojas en **–Dios de lo alto**”, el Señor da **–gloria sin tasa**”,¹⁴⁴² es decir, sin medida. Otro sinónimo es **–resplandor**”, pues, los términos antes clasificados bajo el campo de precio y valor tienen que ver con el resplandor. Muñoz Rojas dice: **–Todo en el mundo es vano, y no valen/ el resplandor y sus consecuencias**”.¹⁴⁴³

Los valores espirituales: En el poema **–Al dulce son de Dios**” las visiones de Dios son el placer de los cegados ojos: **–Tanta lucha, Señor, es porque un día [...] hallen sus**

¹⁴³⁸ María Moliner, p. 216.

¹⁴³⁹ Ciertamente, la purificación es la primera actitud de los grandes místicos, un paso que prepara al encuentro. Es la base del proceso, pero no es el fin. La mística llama a la desnudez de los gustos, deseos, los propios apogeos, etc. Estar atado a la tierra y a lo físico es riesgo. Entonces, la desnudez es una práctica dura que es un medio de purificación.

¹⁴⁴⁰ *Versos de retorno*, p. 29.

¹⁴⁴¹ También la palabra celestial pertenece al campo del valor. *Diccion rio ideológico...*, p.28.

¹⁴⁴² **–Dios de lo alto**”, en *Oscuridad adentro*, p. 325.

¹⁴⁴³ *lo. cit.* p. 326.

lechos los rendidos miembros,/ y sus visiones los cegados ojos”. El poeta expresa su anhelo de ver al Señor, es la ~~visión~~ beatífica” que se refiere a ~~Visión~~ de Dios en que consiste la bienaventuranza”¹⁴⁴⁴. En otro contexto, la angustia y hastío de perder la vista hacen que el poeta impregne a Dios:

y me dejas sin ver. Es que nos quieres ciegos? Que no veamos
el horror que nos rodea, tantas cosas terribles
como hay que ver cada día. Es una muestra de tu misericordia
dejarnos sin ver? [...] ¹⁴⁴⁵

El poeta se queda ciego, privado de la vista que es ~~Percibir~~ algo con cualquier sentido o con la inteligencia”. Este estado quiere reflejar la perplejidad del alma del poeta que la atribuye a Dios. La privación de la vista es un tipo de muerte, así connotan los versos siguientes: ~~y~~ aquí ando las veinticuatro horas del morir de cada día/ sin ver [...]”.

Al mismo campo semántico pertenece el verbo ~~mirar~~”. En el poema ~~Al dulce son de Dios~~”, el Señor existe y se halla en todo el espacio donde el amante lo puede ver y mirar. No se trata de una mirada real, sino espiritual:

porque en tu luz las aguas se desnuden,
y pueden ofrecerte sus espejos,
Señor, y en ellas tu infinito veas;
porque, Señor, de libertad las vistas,
porque las sueltas libres al espacio,
a vivir de mirarte y remirarte, ¹⁴⁴⁶

Está claro que hay una diferencia entre el acto de ver y el de mirar. El primero significa ~~percibir~~ algo por el sentido de la vista” mientras que el segundo es ~~aplicar~~ a algo el sentido de la vista, para verlo”. ¹⁴⁴⁷ A este respecto los dos versos siguientes son significativos para aclarar ambos sentidos: ~~de~~ mirar sin ver, cansados / de cerrarse y ver, sedientos”, ¹⁴⁴⁸ refiriéndose a los ojos. ¹⁴⁴⁹

¹⁴⁴⁴ María Moliner, p. 3059.

¹⁴⁴⁵ ~~XXIII~~”, en *Objetos perdidos*, p. 352.

¹⁴⁴⁶ ~~Al dulce son de Dios~~”, en *Al dulce son de Dios*, pp. 107- 108.

¹⁴⁴⁷ María Moliner, p. 1957.

¹⁴⁴⁸ ~~Coplas XIII~~” en *Poemas de juventud*, p. 38.

Luz: Este lexema está muy presente en toda poesía mística. El vocablo ofrece muchos semas, pero su significado original es ~~Forma~~ de energía emitida naturalmente por el Sol y otros astros y producida artificialmente de distintas maneras, que se propaga en forma de radiación y, al ser reflejada por los objetos y actuar sobre el ojo, es causa de que éste los vea”. En este sentido el poeta describe que la luz del invierno sale riente para recibir a los amantes: ~~cuando~~ la luz se sale riente a recibirnos”,¹⁴⁵⁰ ~~y~~ la luz amanece cada día”.¹⁴⁵¹ Pero esta palabra, como apunta María Jesús Fernández, es objeto de connotación con una frecuencia mayor que la que manifiesta su concepción denotativo-referencial.¹⁴⁵² Pues, la luz es la guía y la orientación: ~~Así~~, tras de la luz, como podemos,/ tras de la paz, como podemos, vamos”,¹⁴⁵³ la luz y la verdad son la finalidad buscada: ~~un~~ aliento gastado en busca de la verdad,/ de la luz”.¹⁴⁵⁴ Fray Luis de León en una carta emplea la palabra ~~luz~~” para expresar este significado: ~~y~~ no dudo sino que hablaba el Espíritu Santo en ella en muchos lugares, y que la regía la pluma y la mano; que así lo manifiesta la luz que pone en las cosas oscuras, y el fuego que enciende con sus palabras en el corazón que las lee”.¹⁴⁵⁵ José Antonio Muñoz Rojas expresa lo espiritual frente a lo material diciendo: ~~y~~ la luz que te fue dada a sus ventoleras”¹⁴⁵⁶ la luz aquí está en contra de los pensamientos extravagantes y también alude al ~~bien~~”. Ahora nos parece justa la afirmación de que la luz es ~~representativa~~ de la Divinidad o de la forma inmaterial, espiritual, que se impone a la materia”.¹⁴⁵⁷

Es, a veces, el símbolo de la claridad y evidencia: ~~Junto~~ a la muerte la vida, / junto a la luz el misterio”.¹⁴⁵⁸ Según María Moliner, la luz puede significar ~~Capacidad~~ para entender o pensar”, nuestro poeta acude a esta palabra para expresar esta fuerza espiritual que ilumina su ser, pues, en algunos momentos de alegría y esperanza cuando

¹⁴⁴⁹ Estos son el órgano de la vista: ~~las~~ niñas de ojos azules”, ~~y~~ en los ojos los cristales”, dice Muñoz Rojas en los primeros versos de *Versos de retorno*. También pueden llevar un sentido figurado como los ojos negros de la tarde. ~~En~~ el remanso de la tarde/ se ha posado un recuerdo/ -su dulce sombra triste,/ sus ojos negros” Dice en ~~Noche~~ de San Juan”, p. 30.

¹⁴⁵⁰ ~~F~~”, en *Abril del alma*, p. 136.

¹⁴⁵¹ ~~Sonetos I~~”, *Abril del alma*, p. 149.

¹⁴⁵² María Jesús Fernández Leborans, *op.cit.*, p. 77.

¹⁴⁵³ ~~Adámaso~~, en sus alturas”, *Dedicatorias y divertimientos*, OC., p. 258.

¹⁴⁵⁴ ~~Dios~~ de lo alto” en *Oscuridad adentro*, 327.

¹⁴⁵⁵ Fray Luis de León, ~~Can~~ dedicatoria a las madres prioras Ana de Jesús y religiosas Carmelitas Descalzas del monasterio de Madrid”, en *Obras Completas castellanas de fray Luis de León*, el padre Félix García (ed.), Madrid, B.A.C, 1944, p. 358.

¹⁴⁵⁶ ~~Salmo~~” en *Oscuridad adentro*, p. 320.

¹⁴⁵⁷ María Jesús Leborans, *op.cit.*, p. 114.

¹⁴⁵⁸ ~~Coplas XIII~~”, en *Poemas de juventud*, p. 38.

“Desaparece el peso y triunfa el ala”, un pensamiento de alegría nos dice: “¡Qué hermoso cielo tiene dentro! ¡Qué luz!”.¹⁴⁵⁹ El poeta atribuye la luminosidad a Dios:¹⁴⁶⁰ “con llanto tu luz es transparente”.¹⁴⁶¹ La luz de Dios es manifestación de su presencia, es esta capacidad extraordinaria que el Señor otorga a sus siervos para entender las cosas, “Foro, verano, Dios, déjame echado/ en esa de tu luz por siempre aurora”.¹⁴⁶² Y en “Paso de Dios” el poeta declara que Dios se refleja en “Una luz repentina/ que remata los árboles”. Para Muñoz Rojas Dios es “la luz en los ojos”,¹⁴⁶³ y “chispita de luz”.¹⁴⁶⁴

En “Volando al Japón”, la luz del Señor va a tener la misma naturaleza de Dios en *Oscuridad adentro*, es decir, ausente y presente. Por eso, el antequerano dibuja un cuadro donde la iluminación se identifica con el Creador:

Le gusta a uno la hermosura del campo,
ayer por ejemplo, con unos rompientes
de luces y sombras por los olivares,
con una luz que se colaba de pronto entre las nubes
y creaba el mundo.
Y Dios se paseaba por la tarde
y se veía que Dios andaba por la tarde
entretenido en ella,
iluminándola y oscureciéndola.¹⁴⁶⁵

Tal vez, este panteísmo donde se trata de una luz interrumpida, alternada con la oscuridad, se interpreta por lo expuesto por María Jesús Fernández al hablar sobre el símbolo de luz y noche:

El hombre primitivo cree ver en los fenómenos cosmotelúricos directamente percibidos manifestaciones externas y símbolos del intrínseco poder de un ser eterno e inmutable. En virtud de esta creencia muy generalizada en las sociedades primitivas, el hombre va

¹⁴⁵⁹ “Quaere Intus”, en *Al dulce son de Dios*, p. 106.

¹⁴⁶⁰ También asemeja a su amada con la luz en “Olvidos III” de *Entre otros olvidos*: “que haya llenado los cielos con una luz/ que te asemeja, [...]” p. 378.

¹⁴⁶¹ “Quaere Intus”, *Al dulce son de Dios*, p. 106.

¹⁴⁶² “H” en *Oscuridad adentro*, p.290.

¹⁴⁶³ “Dios de lo alto” en *Oscuridad adentro*, p. 324.

¹⁴⁶⁴ *loc. cit.*, p. 327.

¹⁴⁶⁵ “Volando al Japón”, p. 307.

elaborando una cosmogonía, más mítica que filosófico- religiosa o metafísica, cuya expresión está constituida por las diversas personificaciones de cuerpos celestes y de fenómenos atmosféricos.¹⁴⁶⁶

El antequerano nos presenta en *Carta de Gredos* el concepto que tiene de la luz, al tratar la humildad y la perfección religiosa. Muñoz Rojas menciona esta frase del apóstol San Juan en su *Epístola primera*: “El que ama a su hermano, en luz mora” comenta diciendo: “¿qué otra cosa puede ser la luz, sino la perfección? Como una liberación, como un estar en la libertad, como una andanza por la paz sería lograrla, como un ver sin la luz, un crecimiento en la esperanza”.¹⁴⁶⁷ La perfección es la luz (inmaterial) que nos hace ver sin luz (físico).

Ciertamente, la experiencia poética es inefable y se parece a la experiencia mística. Como en el caso de Juan Ramón Jiménez, nuestro poeta cree la inspiración poética es la recepción de una luz:

Poeta en este mundo,
el alma al aire de la vida abierta,
el corazón a la llamada dócil
y la voz a la luz siempre dispuesta.¹⁴⁶⁸

A veces, resulta difícil conocer la naturaleza de esta iluminación recibida: “No sé muy bien qué luz sea ésta”.¹⁴⁶⁹ La palabra cuenta con algunas derivaciones expresadas por el poeta como “lucecita” y el verbo “lucir”. Lucecita es una guía que encamina a los desviados: “Una lucecita que se enciende advierte/ que en el mundo todo es vano y para siempre;”.¹⁴⁷⁰ Viene también determinada por un color: “Sobre las nubes, entre lo oscuro y lo inmenso,/ una lucecita roja intermitente recuerda”,¹⁴⁷¹ es decir alarmante.¹⁴⁷² Añadimos aquí que el verbo “encender” está relacionado con la “luz”: “Si no enciendes la verdad,/ ¿cómo quieres que la tiniebla no se alargue?”.¹⁴⁷³

¹⁴⁶⁶ María Jesús Fernández, *Op.cit.*, p. 99.

¹⁴⁶⁷ *Carta de Gredos*, pp. 68-69.

¹⁴⁶⁸ “Vicente Aleixandre” en *Dedicatorias y divertimientos*, p. 251.

¹⁴⁶⁹ “Me dicen que os diga”, en *Oscuridad adentro*, p. 298.

¹⁴⁷⁰ “Dios de lo alto”, en *Oscuridad adentro*, p. 326.

¹⁴⁷¹ *loc. cit.*

¹⁴⁷² Rojo es el color de la sangre y el fuego, por lo tanto se asocia a los sentidos vivos y ardientes por un lado y por adhesión a la sangre como elemento esencial de la vida representa todo lo relacionado con la vida, sentimientos y la pasión.

Al contrario de la claridad y evidencia que connota la palabra ~~luz~~, hay algunos términos que sugieren confusión y oscuridad. La nube, que es símbolo muy amplio y complejo, representa en general el poder femenino, es instrumento de apoteosis y epifanías.¹⁴⁷³ Así, el símbolo tiene que ver con el léxico religioso, pues, según el *Diccionario de símbolos*, las nubes son en Occidente símbolos del ocultamiento. Son nubes las que ocultan al Cristo resucitado (*Hechos* 1,9).¹⁴⁷⁴ También tiene otros significados como el lado oscuro y el aspecto invisible de la Naturaleza; el aspecto espiritual de la luz en la oscuridad. El término se repite en la obra de Muñoz Rojas. En este sentido el antequerano expresa el carácter tenebroso y ambiguo en *Oscuridad adentro*: ~~Y~~ dentro unos recuerdos y esperanzas como nubes [...] Sobre las nubes, entre lo oscuro y lo inmenso”. Frente a lo eclipsado, la ~~luna~~ luminosa aparece desde los primeros poemas del antequerano llegando a *Oscuridad adentro*. En *Noche de San Juan* la luna- en minúscula- es el símbolo del conocimiento: ~~Y~~ la luna en lo alto/ nos descubrió el secreto.”, dado que es ~~receptor~~ pasivo de la luz”.¹⁴⁷⁵ Aparece en mayúscula, en *Del aire*: el otoño dice ~~Me~~ iré a la Luna. Lo que llevo traje/ a contar como nuevas mis historias¹⁴⁷⁶; el poeta así personifica este satélite.¹⁴⁷⁷

Volviendo a los antónimos de la luz, la tiniebla, la noche y la oscuridad con sus efectos negativos tienen muchas veces tintes místicos. El sentido de la ~~tiniebla~~ en el verso ~~Si~~ no enciendes la verdad,/ ¿cómo quieres que la tiniebla no se alargue?” coincide con la expresión empleada por San Juan de la Cruz, pues, si el hombre no puede recibir la luz divina se quedará ~~a~~ oscuras”, o el pecado y las ataduras lo pondrán ~~en~~ tiniebla”. María Alejandrina Andía en *Determinaciones semánticas del léxico de San Juan de la Cruz* establece la distinción entre el estar en oscuridad y estar en tiniebla:

podríamos comenzar por deslindar dos estados: estar ~~a~~ oscuras” y estar ~~en~~ tinieblas”.

La primera forma es atribuida a la ceguera en naturaleza o sobrenaturaleza, incapaz de

¹⁴⁷³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, ²1988, p. 756.

¹⁴⁷⁴ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, p.323.

¹⁴⁷⁵ Hans Biedermann, *loc. cit.*.

¹⁴⁷⁶ La personificación del Sol, Luna, Viento, Otoño tiene que ver con las leyendas y fábulas y los mitos simbólicos.

¹⁴⁷⁷ En relación con la luz hallamos palabras como resplandor, sol, iluminar, rayo, reflejo, imagen, sombra, nitidez, claridad, brillo, flor, luminoso, claro, velar, lucir, arder, aclarar.

recibir, por tanto, la luz divina como luz; la segunda es considerada en ceguera de pecado y atadura, sea de cosas naturales o sobrenaturales.¹⁴⁷⁸

Ahora bien, la palabra ~~ti~~niebla” en el antequerano tiene el mismo sentido de la expresión ~~a~~ oscuras” en San Juan, es decir, la incapacidad de recibir la luz divina como luz. Este estado es sinónimo de la perplejidad causada por la privación de la orientación divina. Por eso nuestro poeta dice en ~~Salmo~~”: ~~Si~~ no enciendes la verdad/ ¿cómo quieres que la tiniebla no se alargue?”, incluso en los primeros años cuarenta, nos transmite un sentimiento de desorientación y hastío: ~~La~~ palabra no sirve. La palabra se quiebra./ A veces te balbuce la lengua, y queda todo/ en silencio y tiniebla”.¹⁴⁷⁹

El poeta encuentra en esta palabra una expresión adecuada para plasmar sus preocupaciones existencialistas, empleándola como sinónimo del misterio, lo desconocido: es una palabra que se cita para expresar la perplejidad: ~~Entre~~ el sueño y la muerte vamos, Rosa,/ andando en medio de tiniebla, espanto”.¹⁴⁸⁰

Asimismo, merece especial mención la aparición del lexema ~~no~~che”, palabra clave en el lenguaje de los místicos, y vincularlo con la presencia divina. Primero, según María Moliner, la palabra alude a ~~Tiempo~~ durante el cual no hay luz solar en el lugar que se considera” o ~~Falta~~ de la luz en ese tiempo”, y se encuentra en relación de exclusión con el ~~día~~”, o con el ~~sol~~”: ~~sol~~ sin noche”, dice el poeta elogiando a Santa María de la Victoria, patrona de Málaga. En el tema amoroso, religioso y el de la Naturaleza, el lexema está presente en la obra de Muñoz Rojas que la emparenta con la soledad: ~~Soledad~~ de las noches, soledad de los lechos”.¹⁴⁸¹

Atribuir la oscuridad a la noche nos recuerda el conocido verso de San Juan de la Cruz: ~~En~~ una noche oscura”. Muñoz Rojas, aunque en un contexto totalmente diferente, expresa con gozo la belleza de la luz con sus llamas dentro de la oscuridad de la noche: ~~y~~ de llamas alegres en las noches oscuras,/ que con su lengua abren un camino al misterio!”.¹⁴⁸²

En cuanto al empleo del lexema como símbolo místico, señalamos que la noche en San Juan de la Cruz es un símbolo continuado a través de toda *La noche oscura*. La

¹⁴⁷⁸ María Alejandrina Andia, *Determinaciones semánticas del léxico de San Juan de la Cruz, polisemia y simbolismo del lenguaje místico*, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur Bahía Blanca, 1983, p. 87.

¹⁴⁷⁹ ~~Paso~~ de Dios”, en *Al dulce son de Dios*, p. 111.

¹⁴⁸⁰ ~~XXXIII~~”, *Cantos a Rosa*, p. 226.

¹⁴⁸¹ ~~Soledad~~”, en *Al dulce son de Dios*, p. 107.

¹⁴⁸² *Abril del alma*, p. 136.

palabra tiene muchas connotaciones, una de ellas explicada por Carlos Bousoño, al entenderla como “ascética privación de las cosas del mundo y de los apetitos del alma y del cuerpo”.¹⁴⁸³ Por otra parte, María Jesús Mancho Duque explica los diferentes sentidos del símbolo estableciendo los puntos de semejanza entre la noche temporal, física y el proceso místico, es decir, el tránsito que hace el alma para la unión con Dios. En *Noche oscura del alma*, el gran místico defiende que el alma pasa por tres noches para llegar a la unión con Dios. La primera noche consiste en dejar los apetitos, y ese proceso encuentra su símil en la noche que es carencia y negación para los sentidos. La segunda noche se encuentra en la fe que es oscura como la noche. Y la última es Dios, que es noche oscura para el alma en esta vida.¹⁴⁸⁴ Al aplicar esto a las claves semánticas del vocablo en nuestro antequerano, encontramos que Muñoz Rojas, enlaza la noche con la desnudez y la abstención ascética, reprochando la inmersión en las vanidades del mundo y seguir los deseos:

Aquí, en la solemnidad de la noche, donde reina lo oscuro,
donde la desnudez no resplandece,
una lucecita que se enciende advierte
que en el mundo todo es vano y para siempre;¹⁴⁸⁵

Además, nuestro poeta relacionó el amor divino con la noche en “Salmo”: “El amor adopta a veces forma de rescoldo; / por un soplo de la noche nos enciende,” y esto tiene que ver con la visión mística a la noche como tiempo de purgación y privación de todos los apetitos sensuales. Para el místico áureo, la tenebrosidad de la noche tiene que ver con la unión con Dios, un proceso oscuro para el alma. Para el antequerano es el tiempo de la llegada de Dios: “igual que por la noche el temblor de que vengas”.¹⁴⁸⁶ Aunque la presencia divina aquí tiene un sentido negativo, un hecho acompañado por el espanto del poeta “igual que la tormenta”.¹⁴⁸⁷

La palabra “Nocturno” apareció una vez en toda la poesía del antequerano, es un atributo de la palabra “noche” que expresa la melancolía en “Dios de lo alto”: “Dios

¹⁴⁸³ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 381.

¹⁴⁸⁴ Ver M^a Jesús Mancho Duque, *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz, estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 37-49.

¹⁴⁸⁵ “Dios de lo alto”, en *Oscuridad adentro*, p. 326.

¹⁴⁸⁶ “Sobre este polvo”, en *Oscuridad adentro*, p. 286.

¹⁴⁸⁷ *loc. cit.*

allí/ y en lo más oscuro, / el terror nocturno”.¹⁴⁸⁸ En el mismo poema donde el poeta nos presenta un Dios que reúne todas las contrariedades (duro, del querer total, etc.), aparece un lexema relacionado que es “Sombra”. El término significa el lugar privado de la luz, y pertenece al campo de oscuridad. El poeta se refiere a hombres “que buscan a Dios entre las sombras”¹⁴⁸⁹ es decir, en la oscuridad. Pero también es la mancha que aparece sobre una cosa por la interposición de un objeto entre el foco luminoso y ella, como en el poema “Del aire”: “Los árboles sus sombras han perdido”. En *Cantos a Rosa* dice que ve la angustia “pasar como una sombra”,¹⁴⁹⁰ es decir, como silueta. También, podemos situar esta palabra en el campo semántico de la muerte, pues, Muñoz Rojas se refiere a los seres difuntos que habitaban en su casa familiar y ahora forman parte del olor de jazmín que llena todos los rincones diciendo: “con tantas sombras que participan de este olor,”.¹⁴⁹¹

Las sombras es el título de su obra en prosa que se publicó en 1976 y la sombra es el símbolo de la vida mundana o las personas queridas que murieron durante la vida del poeta:

A mí me ha sucedido muchas veces,
encontrarme con sombras y decirles:
Sois las mismas, acaso conocéis
este viejo aposento, y verlas irse
como un poco de humo, como un poco
de hermosura. La vida es eso, sombra.¹⁴⁹²

Por eso, resulta evidente que “Para José Antonio, la sombra alude vaga, pero insistentemente, a la tristeza, el dolor, la enfermedad y la muerte, es decir, a todo lo que deja al hombre huérfano de luz y calor en un mundo indiferente, muchas veces hostil”¹⁴⁹³. En *Canciones* dice: “La vida es eso, sombra”.

El poeta anda tentando ante la oscuridad que lo rodea, sobre todo en *Objetos perdidos*, que no carece de elementos religiosos. El verbo “tentar” pertenece al campo

¹⁴⁸⁸ “Dios de lo alto” en *Oscuridad adentro*, p. 324.

¹⁴⁸⁹ *loc. cit.* p. 325.

¹⁴⁹⁰ “VII”, en *Cantos a Rosa*, p. 216.

¹⁴⁹¹ Muñoz Rojas, “Olor a jazmines”, en *Oscuridad adentro*, p. 295.

¹⁴⁹² “Dulcísimos navíos”, en *Canciones*, p. 97.

¹⁴⁹³ Cristóbal Cuevas, *Diccionario*..., p. 630.

semántico del ~~t~~acto”,¹⁴⁹⁴ pero aquí su significado se restringe a la persona que no ve. Según María Moliner, tentar es ~~T~~ocar una cosa para percibir su presencia o cómo es, por el sentido del tacto”, ~~P~~articularmente, hacerlo así cuando no se la puede ver”. Además, la expresión ~~a~~ tientas” y el verbo ~~t~~entar” los empleó más de una vez el poeta como cuando señala: ~~t~~an a tientas, golpeando el muro [...] tentando el muro. No sé hacer otra cosa” describiendo un estado tremendo de pérdida.

5.5.2. Lenguaje místico:

5.5.2.1. Campos del amor

El amor de Dios tiene cabida en toda la obra de José Antonio Muñoz Rojas; es el pilar y fundamento de todo diálogo que establece con el Señor. Como comenta María Toscano sobre el amor divino: ~~e~~s el gran suplicante, el amor es lo que te hace ver la distancia enorme que existe entre ese yo pequeño que nosotros somos y la infinitud del amado”.¹⁴⁹⁵ La palabra surge en diferentes contextos, pero nos limitamos aquí al religioso. Uno de los rasgos semánticos más acusados de su amor es la perennidad hasta en los momentos de angustia: ~~n~~o nos dejes de tu amor”. Es un sentimiento enraizado en el alma del poeta: ~~y~~ este secano en que se hunde entera/ la raíz de tu amor, el pecho mío”.¹⁴⁹⁶ La caracterización de este amor fue variando a lo largo de su obra, llegando a calificarlo como terco y ardiente en *Oscuridad adentro*: ~~y~~a me llegaba/ tu amor, terco y ardiente con la espera”.¹⁴⁹⁷

Muñoz Rojas en 1935 escribió un poema titulado ~~A~~mor de todas las cosas”- donde la palabra se repitió 13 veces- expresando su ~~a~~mor de tantas cosas bajo el sol”, enumerando las cosas que ama: cosas de la naturaleza, cosas del ser humano hasta el amor a la muerte. Nos atrevemos a llamarlo panteísmo, donde todas las cosas son reflejo de la presencia de Dios.

En *Carta de Gredos* el poeta plantea ascéticamente el concepto del amor divino profundizándose en algunas cuestiones como su incompatibilidad con el excesivo

¹⁴⁹⁴ *Diccionario ideológico de la Lengua Española*, p. 590.

¹⁴⁹⁵ María Toscano, Germán Ancochea, *op.cit.*, pp.120-121.

¹⁴⁹⁶ ~~D~~ios del estío” en *Oscuridad adentro*, p. 292.

¹⁴⁹⁷ *Oscuridad adentro*, p. 290.

miedo: —~~M~~ás sabio es el amor en acoso que el miedo en huidas”.¹⁴⁹⁸ Santa Teresa afirma que el amor se opone al miedo.

El canto es una manifestación del amor, la falta de este priva al hombre de este don: —~~M~~ira cuánto amor has dejado en las piedras. / Así ni canto ni agua vendrán a tus labios”. El P. Ángel C. Vega señala que no es fácil ciertamente amar mucho (a Dios) y no cantar; y cantar y no medir las palabras y los sonidos.¹⁴⁹⁹ El antequerano advierte que la inmersión en los placeres mundanos es la causa de la privación del canto y del agua, es decir, de los dones espirituales. Esto coincide con San Agustín, quien afirma que cantar es propio del amor. De ahí que cuando el fuego de amor es grande hay que darle alguna salida. Pero con la misma frecuencia con que el canto desfoga el amor, el amor se enciende y abrasa con el canto; porque el alivio del amor no está en matar o disminuir el amor, sino en atizarle y encenderle más y más.¹⁵⁰⁰

El canto está relacionado con el —pájaro”. En —Salmo” el poeta se refirió al ave, una vez en singular y otra en plural; en el primer caso dice: —~~M~~ira cuánto amor has dejado en las piedras. / Así ni canto ni agua vendrán a tus labios. [...] Sacude los huesos y dile al pájaro/ que vuelva a tus labios y cante”. Otra vez y en el mismo poema y en el mismo contexto vuelve a mencionarlo:

La diversidad de las escarchas es grande
y los mantos de la noche cobertores de miedos antiguos.
La luz usa lenguas diferentes, y lo que late silencios varios.
Así el pájaro canta sobre la rama eterna,¹⁵⁰¹

En Eliot aparece el mismo —pájaro”: —~~D~~eprisa, dijo el pájaro”, —~~Y~~ el pájaro silbó, respondiendo/ a la música inescuchada, oculta en la espesura”. El poeta metafísico inglés se refiere a la relación de este pájaro con el de *Eclesiastés*, XII, 4: —~~Y~~ el hombre se levantará a la voz del pájaro”.¹⁵⁰² Por eso, Fernando Ortiz comenta que la naturaleza en —Salmo” es mera escenografía y funciona simbólicamente, el pájaro y el jardín tienen

¹⁴⁹⁸ *Carta de Gredos*, P. 64.

¹⁴⁹⁹ P. Ángel C. Vega, *Cumbres místicas, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz*, Madrid, Aguilar, 1993., p. 188.

¹⁵⁰⁰ *loc. cit.*

¹⁵⁰¹ —Salmo”, p. 321.

¹⁵⁰² —*Burnt Norton*” en *Cuatro cuartetos*, Vicente Gaos (versión, introducción y notas), Madrid, Adonais, ediciones Rialp, 1951, pp. 71-72.

una significación casi idéntica al pájaro y al jardín de Eliot en los *Cuatro Cuartetos*.¹⁵⁰³ Este ave de Eliot es ~~reality~~”, ~~messenger of Truth~~”¹⁵⁰⁴ y coincide con la función del pájaro de Muñoz Rojas al decir sobre el amor divino: ~~sin~~ dar señales de revelación más que cuando/ lo llamaron ciertos pájaros” que son la voz de la verdad.

Otra vez más, los pájaros representan una voz, pero esta vez son ~~locos~~” que llaman a los placeres sensuales: ~~Vuelvo~~ a los locos pájaros de la noche;/ su solicitud turba los caminos de mi sueño”.

Recordamos que el pájaro tiene determinadas connotaciones en la poesía del antequerano; la figura del pájaro se empleó para proporcionar sensación de tristeza a algunos escenarios, como en ~~Oración~~” y ~~El Calvario~~” de *Al dulce son de Dios*. En el primer poema aparece como un ser triste: ~~Señor, ¡Qué caña al viento, /y sin canción! ¡Qué desolado/ pájaro, sin más que lamento/ entre el ardor de lo creado~~”; y en el segundo poema la ausencia de los pájaros es muestra de tristeza: ~~cielo~~ de siempre sin pájaro”. En ~~Altos mayos~~” el autor quiso dibujar una escena muy triste por eso se refirió, entre otras cosas, al pájaro que no tiene donde vivir: ~~pájaro~~ sin alameda”. Los pájaros de color negro de la Alhajuela son recordados y queridos por el poeta: ~~Amaba aquellas nubes [...] Y campanas y pájaros/ negros sobre los olmos~~”¹⁵⁰⁵. Hay otros de color verde; uno de ellos aparece en su ~~Nanas~~” de *Cancionero de la Casería*: ~~Un pájaro verde/ subido en un barco~~”.

Las plumas del pájaro en el aire que vuelan sin saber dónde van a caer, son comparadas con el poeta y su Rosa: ~~[...] ¿No nos vemos/ asidos a la dicha como plumas/ que un pájaro soltara para el aire/ en el vuelo ignorando a su destino?~~”¹⁵⁰⁶ El pájaro, a veces, alude a la palabra, que ahora tiene alas y quiere penetrar las murallas del pecho, pero no puede salir, quedándose en lo oscuro.

Te contaré, mi Rosa, las congojas,
los sustos y los saltos que aquí dentro
el corazón mantiene, las batallas
contra el muro del pecho. El pobre pájaro
tiene las alas rotas de estrellarlas
contra esos barrotes invisibles

¹⁵⁰³ Fernando Ortiz, *La estirpe de Bécquer*, p. 185.

¹⁵⁰⁴ Ver Morris Weitz, ~~F.S. Eliot: Time as a Mode of Salvation~~”, *Sewanee Review* (1952). Disponible en http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/eliot/norton.htm.

¹⁵⁰⁵ *Consolaciones*, p. 167.

¹⁵⁰⁶ ~~XXXIII~~”, *Cantos a Rosa*, p. 226.

y tan reales. Y en lo oscuro siempre.¹⁵⁰⁷

El anhelo: La mención de la muerte, esta realidad imbatible que llama a cada hora¹⁵⁰⁸, se llevó a cabo a lo largo de la obra del antequerano, sea de tema amoroso o metafísico. Significa tanto la “Cesación de la vida”: “¿Qué hermoso nacer para morir”,¹⁵⁰⁹ como “Acción de acabarse, desaparecer”: “Muerte del Sol encima de las nubes”¹⁵¹⁰ o “¡Oh muerte de lo incierto!”.¹⁵¹¹ Incluso la palabra poética muere: “[...] sin retórica la palabra/ se muere”- dice Muñoz Rojas en “Carta a Alfonso Canales sobre el libro *El puerto* (1979)”.

La muerte es la única realidad: “La muerte sólo es lo fijo”.¹⁵¹² En “El Calvario” la muerte de Jesús borra los pecados: “y cada dolor un paso/ y cada paso una muerte/ y cada muerte un pecado”. Es curioso que nuestro antequerano, a la manera de los grandes místicos, desea la muerte para ver a Dios como en “Al dulce son de Dios”. Entonces, como en santa Teresa, la muerte es la privación de la visión de Dios. En la poesía de santa Teresa se lee:

Vivo sin vivir en mí
Y tan alta vida espero
Que muero porque no muero.¹⁵¹³

El tema no es nuevo, es recurrente en la poesía española, pues el tema de la “muerte de amor” en la forma profana se expresó con frecuencia.¹⁵¹⁴

A veces el poeta personifica la muerte como en “Romance de don Sebastián, Rey de Bastos”.¹⁵¹⁵ En el caso de referirse a la muerte de una manera explícita, nuestro antequerano alude a ella a través de algunas palabras relacionadas como “entierro”,

¹⁵⁰⁷ “Póstumos a Rosa”, *Cantos a Rosa*, p. 229.

¹⁵⁰⁸ “XXV”, *Cantos a Rosa*, p. 223.

¹⁵⁰⁹ “Coplas”, en *Poemas de juventud*, p. 38.

¹⁵¹⁰ “Del aire” en *Poemas de juventud*, p. 41.

¹⁵¹¹ “Mirador 1” en *Poemas de juventud*, p. 42.

¹⁵¹² “Romance de don Sebastián, Rey de Bastos”, en *Dedicatorias y divertimientos*, p. 278.

¹⁵¹³ Santa Teresa, *Muero porque no muero*, *Obras completas*, p. 654.

¹⁵¹⁴ Dámaso Alonso afirma que toda la labor poética de santa Teresa consiste en esta actividad divinizadora, señalando que la divinización de la poesía estrófica de tipo tradicional forma una cadena continua y de caracteres mejor definidos. Dámaso Alonso, *Poesía Española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1950, pp. 245-249.

¹⁵¹⁵ Se personifica en estos versos: “La muerte, tan complacida,/ aparece por el viso/ como presente de rey/le trae el último suspiro:/ cuando en los labios lo tengo, don Sebastián será mío”.

–funeral” y –tumba”. En –Del aire” hablando de la muerte del Sol dice con pesimismo: –Tarde, entierro. Mañana, funerales” o –Sobre su tumba el Aire arrodillado”.¹⁵¹⁶

La muerte deja un espacio y se relaciona con el sentimiento de vacío, por eso el verbo –Vaciar” aparece en –Cuatro poemas”, que el antequerano dedicó a Vicente Aleixandre aludiendo a que los muertos se iban –a vaciar tardes y lagos”. Asimismo, el grupo de sustantivos –espacio”, –ausencia”, –hueco”, –huella”, expresan esa oquedad. En *Cantos a Rosa* el tema es predominantemente amoroso, pero el poeta no deja de señalar la realidad de la muerte y el rápido paso del tiempo. Es –Rosa” el símbolo de la fugacidad. Dice el antequerano que hay personas que ocuparán algún día los –huecos” que dejamos.¹⁵¹⁷ En –Salmo” también emplea el término –hueco” para referirse a la ausencia: –Y el año que las violetas no asoman, un hueco en el aire advierte su ausencia”.

Es curioso al hablar sobre los valores semánticos de la muerte subrayar la influencia de Jorge Manrique sobre el antequerano en el verso siguiente: –[...] El viejo río/ seguirá su camino al mar, la nada”. La mar es símbolo de la muerte, a pesar de que Muñoz Rojas añade un adverbio muy significativo para expresar el acabamiento o inexistencia: –nada”.

Frecuentemente, nuestro poeta emplea el término –Río”, conocido tradicionalmente como símbolo de la vida y del paso del tiempo. En *Cancionero de la Casería* dice: –¡Oh, qué bien saltas,/ corazón, entre las cosas,/ como si no fuera un río/ este irse entre las manos/ del tiempo!¹⁵¹⁸”, en –Dulce juventud” el poeta exclama: –¡Oh río de mis días!”.

Es de resaltar que en los comienzos de la producción de Muñoz Rojas el poeta nos presentaba una visión optimista sobre la muerte, percibiéndola como algo hermoso, después se convirtió en horror, como hemos indicado antes. Cabe señalar que el sentimiento místico late también en la poesía amorosa de Muñoz Rojas, prueba de ello es –Póstumos a Rosa” escritos en 1990 cuando el amante cuenta a su Rosa lo que pasó cuando ardieron los rastrojos en el campo¹⁵¹⁹. El antequerano habló sobre –fuego –gozo- llama- noche- herida y purificación”. A mi entender el lenguaje empleado y la escena

¹⁵¹⁶ –Del aire”, en *Poemas tempranos*, p. 41.

¹⁵¹⁷ –IV”, *Cantos a Rosa*, p.214.

¹⁵¹⁸ –Aos Mayos”, en *Cancionero de la Casería*, p. 177.

¹⁵¹⁹ Cosas que pasan. Te diré que anoche/ ardieron los rastrojos, una hermosura/ de fuego que en festones se corría/ de gozo dando saltos, crepitando,/ la llama daba brincos, le ponía/ un rostro diferente a los contornos,/ sorprendida la noche en sus silencios/ por la herida que abría en sus costados/ la navaja de las llamas alegres./ Era una fiesta de purificación”. –Póstumos a Rosa”, I, pp. 228-229.

descrita tienen que ver con el misticismo, cosa que justifica la inclusión en este análisis de algunas palabras a pesar de su procedencia de un contexto amoroso.

5.6. EL EFECTO DEL DESARRAIGO SOBRE LA EXPRESIÓN POÉTICA (ETAPA DE SENECTUTE)

Hay que considerar este asunto dentro del contexto de la etapa de senectud del poeta, caracterizada por la contemplación metafísica sobre las diferentes realidades cotidianas. La poesía es una de estas realidades meditadas y reflexionadas por el antequerano. En *Tierra sin nosotros*, *Alegría* y *Quinta del 42* encontramos poemas que reflexionan principalmente sobre la expresión poética. Manifiestan la preocupación habitual en todo poeta y en José Hierro, concretamente, por la palabra. El planteamiento de estos problemas tiene que ver con el marco histórico de la posguerra y la guerra mundial.¹⁵²⁰ En nuestro poeta también contamos con no pocos poemas y versos que plasman esencialmente sus reflexiones sobre el lenguaje. Si nos fijamos en el arraigo y desarraigo resaltamos que el papel del lenguaje o la palabra poética en Muñoz Rojas ha percibido un cambio de rumbo, sobre todo en sus últimos libros, influido por la situación general del poeta.

5.6.1. La comunicación poética

La capacidad del poeta para transmitir y comunicar sus sentimientos se relaciona con muchos elementos, entre ellos, el estado anímico del poeta como explica Muñoz Rojas en 1998: —Se necesita un cierto estado de espíritu, tanto para escribirla como para leerla, la poesía. Hay que tener un cierto sentir. No se puede hacer en cualquier momento, y con los años las neuronas se rebelan, funcionan cuando quieren y como quieren".¹⁵²¹ Defendemos aquí que tanto el concepto que tiene el antequerano acerca de la poesía, como su capacidad de comunicación iban vinculados con el paso del tiempo y con el propio sentir del poeta, permitiéndonos hablar de una etapa de arraigo y otra de desarraigo. Para empezar, subrayamos que la creación está precedida por un acto

¹⁵²⁰ Jesús María Barrajón, *La poesía de José Hierro, del irracionalismo poético a la poesía de posmodernidad*, Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha, 1999, p. 185.

¹⁵²¹ En Antonio Soler, *op. cit.*, p. 18.

contemplativo. Así lo expone Tomás Albaladejo, en un riguroso estudio titulado “Contemplación y escritura: El Cristo de Velázquez de José Antonio Muñoz Rojas”:

La observación de un objeto de la naturaleza, de un objeto artístico, de una idea, se transforma en contemplación cuando se produce una intensificación de la atención a la realidad física o espiritual que está situada delante del sujeto, ésta es tomada en consideración en su totalidad y en sus partes componentes y el sujeto que contempla se interroga sobre el objeto contemplado tratando de explicárselo a sí mismo. Como consecuencia de la explicación que el sujeto intenta obtener y darse, surge la posibilidad de una explicación a los demás como transferencia de la primera explicación, que es así situada en la vía de la transitividad, de la participación a quienes reciban e interpreten el objeto lingüístico o artístico en que consiste la explicación de la contemplación.¹⁵²²

Según este planteamiento, el proceso mental de reflexión sobre una idea, objeto de la Naturaleza, etc., viene acompañado de la interpretación y comunicación de lo contemplado a través del lenguaje. Por eso, el lector participa en esta experiencia contemplativa del autor. Francisco Ruiz Noguera señala lo mismo al afirmar que el oficio de la contemplación es “primero para uno [el autor], y desde el uno para los otros”.¹⁵²³ Asimismo, Carlos Bousoño, explicando su concepto sobre la poesía como comunicación, señala que hay que considerar el acto del conocimiento o perceptivo y el acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás.¹⁵²⁴ El antequerano, como si fuese conocedor de esta teoría de la comunicación, escribe:

Tu oficio, poeta, es contemplar,
que todo se te escriba dentro; luego,
quizá leer allí mismo, quizá decir a los otros
lo que allí mismo, escrito, tú lees.¹⁵²⁵

Así pues, hay dos etapas principales; una “invisible e inaudible”, que tiene lugar en el acto del conocimiento, y otra comunicativa, basada en reproducir lo que está escrito dentro, en el alma.

¹⁵²² Tomás Albaladejo, p.10.

¹⁵²³ Francisco Ruiz Noguera, *A zaga de tu huella...*, p. 292.

¹⁵²⁴ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión literaria*, pp. 19-20.

¹⁵²⁵ “Tu oficio, poeta”, en *Oscuridad adentro*, p. 297.

Asimismo, lo que escribe y comunica el poeta son palabras ~~pr~~estadas”, según Ruiz Noguera.¹⁵²⁶ Lo mismo expresa Bécquer que refleja el pensamiento romántico de la trascendencia de la poesía al señalar que el poeta lee lo escrito: ~~e~~scribo como el que copia de una página, ya escrita”.¹⁵²⁷ Por eso, hay un lado misterioso o desconocido en este proceso de creación como subraya Noguera al comentar que la finalidad de la poesía en la visión del antequerano es ~~s~~alvar el presente, el poeta para ofrecerse como espejo del reconocimiento en la experiencia vivida, ser intermediario, procurar la iluminación de lo desconocido; un aunamiento de los dos términos del antiguo debate entre conocimiento y comunicación”.¹⁵²⁸

Si empezamos con la etapa del conocimiento, subrayamos que Muñoz Rojas reconoce la intervención divina en ese proceso, o, mejor dicho, la inspiración. Acudimos al comentario del antequerano sobre los versos siguientes de Antonio Machado:

Tal vez la mano en sueños
del sembrador de estrellas
hizo sonar la música olvidada

como una nota de la lira inmensa
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.¹⁵²⁹

Para Muñoz Rojas estos presentan la mejor definición del entero misterio de la poesía, también condensan todo el proceso de la creación poética. En ~~H~~ijos del aire”, explica que el Creador esparce luces por el espacio eterno, y ~~m~~ientras el poeta duerme, tañe la música olvidada de los universos donde florecen estrellas en vez de plantas y donde suenan las esferas”.¹⁵³⁰ La poesía entonces es una inspiración divina¹⁵³¹ siendo el poeta

¹⁵²⁶ Francisco Ruiz Noguera, *A z g ...* p. 291.

¹⁵²⁷ El poeta romántico describe: ~~Y~~o no niego nada; pero por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; las ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, certero y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural mi espíritu las evoca”. Bécquer, *Obras*, Madrid., II, 1817, p. 339

¹⁵²⁸ Ruiz Noguera, *Homenaje a Cristóbal Cuevas*, p. 291.

¹⁵²⁹ *Apud.* Muñoz Rojas, ~~H~~ijas del aire”, en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 69.

¹⁵³⁰ ~~H~~ijas del aire”, en *Ensayos anglo-andaluces*, p. 71.

–corresponsal de las alturas. Viene a él el mensaje”.¹⁵³² Ahora bien, este pensamiento sobre la naturaleza de la poesía se expresa otra vez más en el discurso de Muñoz Rojas sobre la poesía y los poetas, escrito con el motivo de justificar la aparición de la Escuela Poética Antequerana. En esta cita imprescindible el antequerano levantó varias liebres del mundo del poeta:

La poesía, los poetas. Hermosuras sueltas por el mundo hay muchas, ojos que la perciban, no tantos. Innumerables las invitaciones al canto, voces que las atiendan, menos. Como un inmenso campo de goce que espera, como un camino de mil versificaciones, está la poesía. La cosa viene porque sí, porque está en el aire, porque al muchacho, un muchacho cualquiera, le ha venido la llamada, se le ha posado una mano en el hombro, que le ha hecho tornar la cabeza y sentido una vez que le dice: Di esto. Y esto resulta ser el verso y lo ha puesto en el papel, y encuentra fuera de él aquello que es tan suyo, a lo que vuelve y vuelve, parte de él mismo y fuera de él. Algo que hace al muchacho distinto y en cierto sentido sospechoso a los ojos de sus paisanos, raro. Pertenece al ancho mundo de los raros que tantos géneros abarca.¹⁵³³

Asimismo, Salvador Rueda, compatriota de nuestro poeta, reconoce el origen divino de la inspiración poética. Según Cristóbal Cuevas, en esto influye el ontologismo decimonónico, el malagueño cree que todo lo vemos en Dios – ~~lo~~ que fue y ha de ser, ya el hombre ha visto,/ pues, como encierra a Dios, todo lo sabe”. Para Rueda, la actividad poética consistirá esencialmente en transustanciar la palabra prosaica en verso inspirado.¹⁵³⁴

Esta trascendencia del acto poético se expresa bien en –Al poeta que lo parta un rayo”, publicado en *Cruz y Raya* (1935). Pues, el vate recibe como galardón celestial esa inspiración, o luz divina, o, simplemente, la poesía:

Para cuerpos heroicos fueron hechas ciertas dignidades, y nunca quedó merecimiento sin galardón, y parece que ninguno mejor pudiera recibir el poeta que la encendida condecoración de un rayo, como más directa y digna de la mano de Dios: sólo agradecimiento merece por parte del poeta tan especial distinción. [...] No se puede

¹⁵³¹ Ver entrevista de poeta registrada por Jesús Vigorra en la Biblioteca Virtual de Andalucía ,2007, disponible en <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1016022>.

¹⁵³² *loc. cit.*

¹⁵³³ –Pedro Espinosa, amigo personal”, p. 18.

¹⁵³⁴ Cristóbal Cuevas (introducción), *Canciones y poemas* de Salvador Rueda, pp. LXXXIX-XC.

decir otro tanto del poeta. Porque en él, es precisamente cuando recibe la visita del rayo, cuando ve salirse la poesía de los brazos y tornada la herida en fuente.¹⁵³⁵

Llegando a la etapa de comunicación, subrayamos que se advierten dos actitudes muy diferentes por parte del poeta que, o tiene la capacidad para comunicar esta “elevación”, o pierde esta habilidad y se siente incapaz de transmitir el mensaje. En el primer caso, la palabra encarna y da vida a esta experiencia, es la plasmación de lo que guarda el alma: “La poesía (leo ahora) es una encarnación/ que le da cuerpo a la anterior, invisible/ e inaudible, súbitamente revelado”.¹⁵³⁶ El antequerano justifica que expresar y escribir lo contemplado es una exigencia: “yo escribía porque tenía necesidad de escribir. Era como hablar. En lugar de conversación salía escritura, no sé si buena o mala. Creo que todo lo que sale del alma merece la pena ponerlo en el papel, pero te tiene que salir del alma. Y el alma está muy rara”.¹⁵³⁷

Esta mañana amanecí con un poema
en la cabeza. O dónde estaba que a poco
de levantarme estaba en el papel.
Y me dio alegría encontrármelo
así, como quien no quiere la cosa,
la misma alegría que a veces
me ha pasado, que es andar la tierra
en las Chozas (de eso hace tiempo)
y encontrarme una piedra rara y
darle un puntapié y resultar que era
un hacha prehistórica, del paleolítico creo
(sucedió con frecuencia en aquella tierra).¹⁵³⁸

El poeta así pone de relieve el valor de la palabra poética y, en relación con su papel y finalidad, Muñoz Rojas escribe:

Para que algo quede de este latir,

¹⁵³⁵ —“Poeta que lo parta un rayo” (The Poet as citizen, por A. Quiller-Couch), p. 107.

¹⁵³⁶ Muñoz Rojas, “Carta a Alfonso Canales sobre su libro *El puerto*” en *Dedicatorias y divertimientos*, p.260.

¹⁵³⁷ Palabras de Muñoz Rojas en entrevista efectuado por Álvaro García “El poeta en el tiempo”, p. 112.

¹⁵³⁸ “Cuestiones”, en *Entre otros olvidos*, p. 361.

para que si alguien quiere mirarse, pueda;
 para calmar quizá alguna sed, y que alguien diga
 —aní me pasó algo semejante”.
 Los poetas estamos para eso:
 para ofrecerles tránsito a los demás,¹⁵³⁹

Es de mencionar aquí que la misión del poeta y de la poesía descrita por el antequerano es la misma que Vicente Aleixandre expone en *Sombra del paraíso*; según el mismo Muñoz Rojas en su reseña del libro de su gran amigo esa misión es:

recoger el temblor del universo, hablar por los hombres, darles lengua y voz. La fidelidad a esta misión los llevaba a recoger palpitaciones momentáneas que hoy pueden parecernos poco relevantes. De ahí la variedad de la materia poética que, en el fondo, implica una fidelidad a la vocación poética. De todo el enorme ámbito de la materia poética nada más tentador que el tema de la creación del mundo, el de la relación del poeta o el hombre con lo creado, ya como mera contemplación deleitosa, ya como activa reacción.¹⁵⁴⁰

Nuestro poeta defiende el carácter romántico del libro por el tratamiento que el poeta recibe como “eantante del universo”: “Ese ‘ademán fético’, esa visión del final del poema, en que el poeta parece como un puente que atara la tierra al cielo, son bien significativos en esta actitud [romántica]”.¹⁵⁴¹

Por último, el lector o el receptor ejerce un protagonismo en el acto poético, pues, para él, la palabra puede ser fuente de alegría, consuelo y esperanza: “Los poetas dan mucho que esperar, mucho que temer. Ponen el verso en la herida del alma, la palabra en quien tenga oídos para oír, dan mucha esperanza, consuelan y abren caminos, el consuelo es necesidad del hombre, registran inapelablemente la desolación y la alegría del mundo y la vida, son un aire de hermosura que se hace vivo en la palabra”.¹⁵⁴² Se trata de una visión optimista que reconoce el valor y utilidad de la palabra poética.

En cuanto al segundo caso antes referido, el proceso de la comunicación se interrumpe, permitiéndonos hablar sobre un desarraigo lingüístico, en el sentido de que la palabra pierde su convencional papel comunicativo. Basándonos en la experiencia del poeta chileno Lihn, el

¹⁵³⁹ “Fu oficio, poeta”, p. 297.

¹⁵⁴⁰ Muñoz Rojas, “Sombra del paraíso, por Vicente Aleixandre”, Madrid, *Escorial*, 43, 1944, p. 459.

¹⁵⁴¹ *loc. cit.*, p. 462.

¹⁵⁴² “Pedro Espinosa, amigo personal”, pp. 18-19.

desarraigo hace al poeta desconfiar de su lenguaje, de su utilidad, de su capacidad real de transformar la realidad a través de la palabra.¹⁵⁴³ Este mismo sentimiento lo observamos más de una vez en la poesía del antequerano en sus últimas obras *La voz que me llama*, *Objetos perdidos* y *Entre otros olvidos*. Muñoz Rojas pone de relieve tres cuestiones relacionadas con la expresividad poética, que son concomitantes al estado de inquietud característico, sobre todo, de esas obras mencionadas. Pues trata de tres obstáculos que influyen sobre el proceso de la comunicación entre el lector y el poeta: la incapacidad de producir la palabra y sacarla de lo oscuro del alma; o la insuficiencia expresiva de la palabra pronunciada, o la inexistencia del lector que recibe el mensaje. Las dificultades de comunicación están muy relacionadas y se deben al sentimiento de perplejidad y la incapacidad comunicativa del lenguaje como en los versos siguientes escritos en los años cuarenta:

Esto es largo y oscuro.
 La palabra no sirve. La palabra se quiebra.
 A veces te balbuce la lengua, y queda todo
 en silencio y tiniebla. A veces, la mirada
 de un niño te recoge: una luz repentina
 que remata los árboles: la hierba que suspende
 una gota que tiembla: haces de nuestra carne
 espejo de un instante, y luego todo sigue.
 Se siente tu ruido, tu terror, tu belleza.¹⁵⁴⁴

En este poema “Todo es largo y duro” y la comunicación no se produce. La angustia del poeta y el aislamiento del yo poético influyen sobre su lenguaje.¹⁵⁴⁵ Si en la primera parte de este poema nuestro antequerano emplea la imagen para transformar su mundo interior, ahora la palabra no desempeña este papel, se quiebra, dejando todo en silencio y tiniebla. Esta parte del poema parece muy relacionada con sus últimos libros, sobre todo, *La voz que me llama* (2004) donde predomina la “eortedad del decir”, según la descripción de Eva Morón Olivares.¹⁵⁴⁶ Por eso, el poeta remite de una manera indirecta a San Juan de la Cruz que “aparece invocado como ejemplo de ese retiro a una

¹⁵⁴³ Ver Niall Binns, *op. cit.*, p. 37- 40.

¹⁵⁴⁴ “Paso de Dios”, p. 111.

¹⁵⁴⁵ Peinado Elliott, *op.cit.*, p. 244.

¹⁵⁴⁶ Eva Morón Olivares, *op.cit.*, p. 268.

soledad¹⁵⁴⁷ y un silencio fructíferos”,¹⁵⁴⁸ también el caso del místico es ejemplo insuperable de lucha contra el lenguaje, de intento para expresar lo inefable. Así pues, José Antonio Muñoz Rojas se queda en silencio ante la impotencia de expresar su experiencia contemplativa, llena de angustia y vacilación. El poema concluye con tres palabras claves: ruido, terror, belleza: dos de ellas negativas, relacionadas con la ausencia de Dios; y otra, positiva, que tiene que ver con su presencia.

Asimismo, el lector es el destinatario y un eje fundamental en ese proceso poético, cuya ausencia supone la ruptura del proceso de comunicación. Muñoz Rojas tiene la conciencia del rol del lector y se refiere a él muchas veces en *la voz que me llama*. Es de observar que hay una relación entre la función de la palabra y el destinatario, es decir, la recepción de la palabra forma parte de su misión comunicativa: “Escribir es morir, si alguien no espera/ la palabra, y la entiende y la hace suya”.¹⁵⁴⁹ Sin embargo, nuestro antequerano se queja angustiosamente de que lo escrito es para nadie y para nada.¹⁵⁵⁰ En momentos muy desarraigados la poesía no tiene su receptor. Advertimos que el joven que fue Muñoz Rojas había expresado el desarraigo de su palabra poética muy pronto en “Dulcísimos navíos” de *Canciones* (1933- 1940): “Y hallar que la palabra no servía, / que era inútil el canto, derrotada/ la palabra en los labios, miel sin nadie, / [...] No es alegre/ llegar a esta certeza del vocablo/ inútil casi siempre, casi nunca”.¹⁵⁵¹ Esta visión no se ha cambiado totalmente en *Entre otros olvidos* de 2001 donde el poeta expone la misma angustia ante la nula función o inutilidad de la palabra. Pero aquí el poeta describe con detalle –algo que no se advertía antes en su juventud– la disyuntiva conocimiento-comunicación exponiendo todo el proceso creativo, empezando con la

¹⁵⁴⁷ Además, la soledad es un medio de la búsqueda de Dios. Uno de los medios de purificación es la soledad. Este, junto a la contemplación son motivos recurrentes en toda su poesía y tiene un sentido diferente según el tema tratado. “sin contemplación no hay soledad que nos salve” según Francisco Ruiz Noguera, la contemplación es la “piedra angular de su poética” (“El oficio de contemplar: sobre la poética de José Antonio Muñoz Rojas”, p. 294). Un ensayo de Muñoz Rojas sobre Pedro Espinosa puede darnos la clave del entendimiento del tema, pues, la “masa de la soledad” justifica este retiro de su paisano. Espinosa disfrutaba de los encantos del retiro en cuanto a la ausencia del mundo y su bullicio y todos los de la Naturaleza y sus bellezas y contemplaciones.

¹⁵⁴⁸ *loc. cit.*

¹⁵⁴⁹ “El brezo y las sombras”, en *Oscuridad adentro*, p. 312.

¹⁵⁵⁰ Otra vez más, el lenguaje no cumple su función clásico y conocido y la palabra no encuentra su receptor: “Claro que me gustaría/ sentarme a la orilla de este pequeño río/ que ni siquiera arroyo/ de un rumor interior que se produce ahora mismo/ y me hace decir cuánta hermosura/ de cualquier cosa que se mueve/ sin saber adónde”. Muñoz Rojas, *La voz que me llama*, p. 386.

¹⁵⁵¹ “Dulcísimos navíos”, en *Canciones* (1933-1940), p. 97.

etapa ~~m~~isteriosa” a que nos hemos referido como ~~i~~spiración”, terminando con la producción, plasmada en las palabras, y recepción por parte del lector:

Indudablemente el verso,
allá en las hondas cavernas,
disparatado viene con iluminaciones
que hacen temblar las hondas
cavernas del sentido, por supuesto
lleno de incoherencia,
de locuras semejantes a infausta Grecia,
la escritura, un camino que no lleva
a parte alguna, sino al gusto
de que la letra siga letra,
palabra a palabra,
para lo mismo y eso
de lo otro y lo mismo
en que esta sangre se entretiene
latiendo, como si fuera algo
esta escritura, y su decir para nadie, para nada.¹⁵⁵²

El antequerano pone en valor la etapa de inspiración, dándole un matiz divino con expresiones como ~~i~~luminaciones”, ~~t~~emblor”, o con remisiones implícitas a San Juan de la Cruz como en el símbolo ~~e~~avernas”. Asimismo, cuando procede a hablar sobre la escritura, disminuye su efecto. En *“Póstumas a Rosa”* de 1990 palpita la angustia por la desconfianza en el poder del lenguaje:

Esto de las palabras, Rosa, siempre
induce a confusión. Hablo, tropiezo,
caigo, me repongo, vuelvo a caer.
Hablar, Rosa, es darse trompicones
de palabra en palabra. La lengua dice
cosas que no quisiera, a tientas anda.¹⁵⁵³

Juan José Lanz expone que estos versos son la escenificación de una reflexión, una meditación que se expone ante los ojos del lector, a quien se le invita a participar en

¹⁵⁵² *“Cuánto abril”*, en *Entre otros olvidos*, p. 372.

¹⁵⁵³ *“Póstumos a Rosa”*, p. 228.

ella; una confesión expuesta a la comprensión.¹⁵⁵⁴ Se advierte más la distinción entre el conocimiento y la comunicación en *La voz que me llama*, donde surge la misma disyuntiva entre lo interno y lo externo: “Fantas cosas sin decir, a punto/ de palabra, hierven por dentro”.¹⁵⁵⁵ Lanz resume los motivos de la cortedad del decir señalando: “se alza la imposibilidad de comunicar, la insuficiencia de la palabra, el temor a la poesía le temo a la poesía, el gran temor de usar los nombres. Se manifiesta, de este modo, el gran conflicto interior entre el imperativo de decir y la imposibilidad de comunicar, entre la necesidad expresiva y el temor a la poesía, que me mata, al uso de los nombres”.¹⁵⁵⁶

Hay palabras que se unen y crean.
 Su unión siempre es fecunda. Quien las tenga
 de huéspedes en el alma será salvo.
 Decirlas es perderlas. Viven dentro.
 Sus nombres son Silencio y Soledad.
 Y su fruto la paz. A veces nuestra¹⁵⁵⁷

Así pues, el antequerano anuncia la carencia del lenguaje y su discapacidad de comunicar lo que siente: “Siempre está lo inexpresable/ en su pugna con la palabra/ ofrecida inútilmente,/ rumor de ola insistiendo/ en la orilla. [...]”¹⁵⁵⁸ Si antes cantaba la belleza de la naturaleza, ahora le falta la expresión: en *Entre otros olvidos*: “[...] a lo mejor trataba/ de contar el sentimiento/ de esta tarde tan bella./ Como se sabe, inútilmente”. Al poeta no solo le falta la capacidad de encarnar los sentimientos en palabras poéticas, sino también, a veces, pierde la fe en su relevancia y función. Anunció desde muy pronto la anulación del valor de la palabra:¹⁵⁵⁹ “A la corta o a la larga/ el valor que menos vale, / el valor de las palabras”.¹⁵⁶⁰ Recordamos aquí un rasgo común entre Hierro y Muñoz Rojas respecto al tema del lenguaje poético, pues, “la

¹⁵⁵⁴ Juan José Lanz, *op.cit.*, p. 128.

¹⁵⁵⁵ Muñoz Rojas, *La voz que me llama*, p. 386.

¹⁵⁵⁶ *loc. cit.*

¹⁵⁵⁷ *Objetos perdidos*, p. 350.

¹⁵⁵⁸ “Cuestiones”, p. 365.

¹⁵⁵⁹ Esto no disminuye el valor de la poesía o de la inspiración poética. Francisco Ruiz Soriano observa que en “Dones advertidas” el poeta, intentando describir la poesía, llega a su personificación mediante metáforas vitales lorquianas cuando señala que el verso es un corcel tremendo, corazón del mundo. F. Ruiz Soriano, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁶⁰ “Coplas XIII” en *Poemas de juventud* (1920-1935), p.37.

paradoja de haber aprendido a nombrar cuando lo que hay que nombrar no puede ser dicho con ese lenguaje”.¹⁵⁶¹

Evidentemente, se advierte una contradicción entre el concepto de “la poesía necesaria” que comparten Muñoz Rojas y José Hierro¹⁵⁶² y el miedo que siente el primero a la hora de usar las palabras. Se trata de una nueva forma del miedo inusitada en su obra, que hay que añadirla a la lista de miedos que el poeta solía tener: “ante el acabamiento, ante el incontrolable paso del tiempo, el dolor de la pérdida y la angustia del propio desgaste físico y mental”.¹⁵⁶³ En una entrevista concedida a Javier Rodríguez habló nuestro poeta de sus acicates para escribir: “Lo que me hace escribir es que de vez en cuando llegan señales. Anteayer recibí la poesía completa de Milosz, y algo se ha removido en mí. Primero me ha despertado la admiración, y luego, la necesidad de escribir y la urgencia de hacerlo. Y el temor”.¹⁵⁶⁴ Es el temor de no tener tiempo.

Ahora, la angustia y los problemas existenciales del poeta impiden el uso del lenguaje como leemos estos versos siguientes de *Oscuridad adentro*:

Sobre el polvo,
sobre esta angustia me deshago,
sobre este tener que usar los nombres,
sobre este gran temor de usar los nombres.¹⁵⁶⁵

Efectivamente, el gozo y el optimismo con que describía el acto poético fueron desplazados por la angustia como en los versos mencionados. En 1954 Muñoz Rojas sentía la poesía como amparo, suelo y amarre. Era el encanto y deleite que sobrevienen, sin esfuerzo, a algunos privilegiados: “Le daba al muchacho una especie de humildad, de seguridad, un amarre, que no dependía de los versos que leyera o que pudiera hacer, sino del gozo y la certeza del gozo. No era ni ilusión, ni desvarío, ni siquiera deseo: era un suelo largo y hondo, poderosamente rico,

¹⁵⁶¹ Jesús Barrajón, *op. cit.*, p. 189. Muñoz Rojas expresa: Yo, un poeta nacido en una ciudad del Sur,/[...] que creyó oír la voz lejana/ y se quedó con la palabra a medio balbucir/como todo hombre a quien se le dio la palabra y le faltó su vuelo”.

¹⁵⁶² Tal vez los versos siguientes de José Hierro (1922-2002) expresan esta visión sobre la poesía que es para él como el aire y el pan: “Poesía para el pobre, poesía necesaria/ como el pan de cada día,/ como el aire que exigimos trece veces por minuto./ Para ser y en tanto somos, dar un sí que glorifica”.

¹⁵⁶³ Emilia Velasco (estudio introductorio), *op. cit.*, p.49

¹⁵⁶⁴ Palabras de Muñoz Rojas, “b que no se recuerda no está vivo”, p.2.

¹⁵⁶⁵ “Sobre este polvo”, *Oscuridad adentro*, p. 286.

donde crecer, donde tenderse, donde esperar”.¹⁵⁶⁶ La poesía así es como la tierra y es el manantial del gozo y calma. La poética que entendía en aquel entonces —Pasaba ancha, hermosa, llena de fuerza de comunicación, llena de júbilo sin roce, de hálito sin esfuerzo”.¹⁵⁶⁷ La contradicción con la confusión posterior es evidente.

Ahora bien, las reflexiones del antequerano sobre la palabra poética y su función han ido evolucionando de una manera notable; pues, el poeta que en 1929 cantaba —Soñemos todo lo bueno/ caminito de la aldea,/ con la paz puesta en la boca/ y con el alma serena”,¹⁵⁶⁸ proclamando así —la concepción ética de la poesía”¹⁵⁶⁹ con su —palabra de paz”, anuncia en 2004 que las palabras —son nada y en nada quedan”.¹⁵⁷⁰ Es decir, como explica Julio Neira, —sólo valen y trascienden aquellos poemas que expresan verdad, la autenticidad de la persona. La poesía ha de ser auténtica, y la que no lo es no tiene ningún valor”.¹⁵⁷¹

Claro que no digo lo que tengo pensado,
 porque tampoco lo sé muy bien. Me dicen
 que os diga. Nunca dicen:
 —Dís algo que entiendan”. Simplemente:
 —Dís”, y a veces solamente
 es como un poco de ceniza.¹⁵⁷²

De una forma paralela, y en el mismo contexto, se pueden entender las —imágenes visionarias” dibujadas por nuestro poeta antequerano,¹⁵⁷³ relacionándolas con el

¹⁵⁶⁶ Palabras de Muñoz Rojas en Antonio Carvajal (prólogo), *Rescaldos*.

¹⁵⁶⁷ *loc. cit.*

¹⁵⁶⁸ —P”, en *Versos de retorno*, p. 29.

¹⁵⁶⁹ J. Neira, —Las poéticas de José Antonio Muñoz Rojas”, p. 220.

¹⁵⁷⁰ *La voz que me llama*, p. 385.

¹⁵⁷¹ J. Neira, —Las poéticas de José Antonio Muñoz Rojas”, p. 221.

¹⁵⁷² —Fu oficio, poeta”, p. 297.

¹⁵⁷³ La mayoría de las imágenes expresadas por Muñoz Rojas están inspiradas de los elementos de la Naturaleza. La flor y las cosas del campo son constantes en sus imágenes: En —El Cristo de Velázquez dice —¿Qué flor crece en tu frente” es una imagen tradicional. —Madre de la Victoria, monte, faro,/ y luego sol sin noche, y luego día,/ y luego siempre fuente y alegría”. Todas las metáforas empleadas aquí no plantean ninguna dificultad de interpretación. Son imágenes tradicionales. Es como los clavos de Jesús que asimilan a los chorros de vida. —aquellos cuyos pechos son sepulcro, cuyas lenguas/ son venenosas, cuya amargura/ no tiene rubor, y cuyas plantas/ corren donde hay ocasión de sangre,/ y huyen de donde asientan la paz sus plantas”: Se trata de un grupo de imágenes que se reúnen o funden constituyendo una unidad. Ahora, con el verso libre y con una imagen visionaria más complicada, leemos estos versos que dicen mucho sobre el arraigo y el desarraigo en su pensamiento. —Señor, ¡cómo has venido azul sobre la tierra,/ tras tantos días oculto tras tu lluvia y tu viento! El entendimiento de esta imagen requiere un conocimiento de la subjetividad del poeta. El título de este poema es —Paso de Dios”, y el poeta quiere

concepto que tiene el antequerano del lenguaje y su función como expresión auténtica del poeta; ya que Carlos Bousoño ve en las imágenes visionarias una prueba de la veracidad del poeta, como detallaremos.

Las imágenes, pues, son el medio primordial de nuestro antequerano para comunicar y traspasar su mundo interior. Estas se dividen en tradicionales y modernas; las primeras exhiben una estructura racionalista diferente a la irracionalista del siglo XX. El criterio que distingue la imagen tradicional y la moderna, según Bousoño, es la existencia de una semejanza objetiva (física, moral o de valor) que se percibe inmediatamente por la razón entre un plano real y el plano imaginario o la falta de esta semejanza. Pues, en la tradicional la emoción suscitada por la imagen solo puede originarse después de que nuestro intelecto haya reconocido el parecido objetivo, físico en este caso; mientras que en la imagen visionaria ~~nos~~ nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni aun, en principio, semejanza alguna de los objetos... basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos”.¹⁵⁷⁴ Bousoño interpreta este tipo de imágenes por la subjetividad del poeta contemporáneo, ya que, para él, el mundo no importa sino como productor de reacciones psíquicas. Esto es, el mundo como tal desaparece y es sustituido por sus efectos en el poeta. Como consecuencia, el poeta puede hacer una metáfora en que el mundo no cuenta, pero la emoción del poeta ante él.¹⁵⁷⁵

Primero recordamos que Muñoz Rojas en su carta al padre Alfonso Querejazu se pregunta: ~~—~~“Mas ¿no es todo una extraña cosa?, ¿La vida misma, la enorme sierra, el entretejimiento diario, la muerte? Extrañas y naturales cosas”.¹⁵⁷⁶ Así ve el mundo, un misterio. La poesía no sale de esta regla, es también un misterio que se produce durante un proceso misterioso.¹⁵⁷⁷ El símbolo, la metáfora, el símil, la imagen¹⁵⁷⁸ son recursos

reflejar esta ausencia divina que la anuncia con la frase ~~—~~“te vela a veces tu propio poderío”, seguida por la presencia del Señor que encuentra su semejanza en el sol, en el color azul claro que no tiene niebla; ~~—~~“el temblor que decía, Señor, que te acercabas”. La lluvia y el viento de Dios por un lado, y su azul sobre la tierra por otro lado son imágenes inspirados de la Naturaleza y bien contradictorias.

¹⁵⁷⁴ Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 195.

¹⁵⁷⁵ *loc. cit.*, p. 229.

¹⁵⁷⁶ *Carta de Gredos*, p. 60.

¹⁵⁷⁷ Cfr. Cristóbal Cuevas, *Poesía (1929-1980)*, p. 73.

¹⁵⁷⁸ El estudio de la imagen es de suma importancia en el análisis estilístico de la obra de cualquier autor: ~~—~~“Il n'existe pas d'art et, en particulier, pas de poésie sans image. La poésie aussi bien que la prose est avant tout, et surtout, une certaine manière de penser et de connaître, à savoir une pensée par images”. *Théorie de la littérature. Texts des formalistes russes réunis...* par T. Todorov, ed. du Seuil, París, 1965, p. 76. Citado por José Gonzales Vázquez, *Estudio sobre la imagen poética*, Granada, Universidad, 1986, p. 19.

imprescindibles para transmitir ese misterio, para expresarlo y darle vida. A veces, nuestro poeta anuncia la dificultad o la imposibilidad de encontrar las palabras adecuadas para hacer la comparación. Por ejemplo, después de haber enumerado las cualidades de Santa María de la Victoria, anuncia al final que ~~“y~~ es inseguro y pobre todo arte,/ y es vacilante, toda lengua muda,/ y en tu comparación nada es diverso”¹⁵⁷⁹

Carlos Bousoño habla sobre la revolución imaginativa que suponía la poesía contemporánea, basada en la ruptura con toda la poesía anterior (renacimiento- barroco-neoclasicismo). Esta revolución estalló violentamente en el veintitantos y se atenuó en la lírica posterior al año 1947. Para él, la novedad reside en la aparición de tres tipos imaginativos nunca utilizados antes, o utilizados esporádicamente: el símbolo, la imagen visionaria y la visión.¹⁵⁸⁰

En *Oscuridad adentro* subrayamos una imagen complicada que refleja la pugna del poeta para comunicar lo que siente: ~~“La~~ noche está preciosa. / Hay una luna rielando sobre el ala del avión/ y abajo nubes como algodoncillos de Dios/ y dentro unos recuerdos y esperanzas como nubes, como algodoncillos,/ sobre el mar y la vida los recuerdos flotando”¹⁵⁸¹ En primer lugar, toda esta visión tiene la ~~“noche”~~ como marco o trasfondo. Se hace referencia a una luna, nubes, y algodoncillos de Dios. En la expresión ~~“nubes como algodoncillos de Dios”~~, el poeta se refiere a la blancura de estas nubes. Sin embargo, la imagen parece exótica e inusitada. En el verso siguiente, la imagen se oscurece al relacionar ~~“nubes”~~ con los ~~“recuerdos y esperanzas”~~. A pesar de ello, siguiendo el pensamiento de Carlos Bousoño: ~~“si~~ debajo de una visión no hay un objeto real, habrá, sin duda, *algo* real que la justifique, pues el hombre sólo está interesado en la realidad, y nunca en lo irreal puro, que le es, por absurdo, inexpressivo. Lo irreal sólo cuando sirve de medio para expresar indirectamente lo real se halla en condiciones de adquirir aptitudes poéticas”¹⁵⁸² se puede deducir que el acto de flotar es común entre las nubes y los recuerdos: ~~“sobre el mar y la vida los recuerdos flotando”~~. Esta imagen es visionaria, según la clasificación de Carlos Bousoño.

¹⁵⁷⁹ —~~“Santa~~ María de la Victoria, patrona de Málaga”, en *Al dulce son de Dios*, p. 110.

¹⁵⁸⁰ Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, pp. 147-148.

¹⁵⁸¹ *Oscuridad adentro*, p.325.

¹⁵⁸² Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, p. 167.

5.6.2 El desarraigo y algunos rasgos del estilo y el lenguaje

Para demostrar la correlación entre la expresión del poeta y su mundo interior nos referimos a Juan Ramón Jiménez, uno de los maestros de José Antonio Muñoz Rojas que influyeron decisivamente en su trayectoria poética. Recordamos que en *Amaneceres* el poeta exclama: «Viene un gorrión a la ventana abierta...-Pienso en Dios- y trabajo».¹⁵⁸³ Juan Ramón establece así una relación directa entre su sentimiento de la presencia divina y su tarea poética. Ernestina de Champourcin se detuvo en este verso señalando: «esta pasión juanramoniana por el trabajo depurado, perfeccionado, ¿no procede acaso de un sentimiento religioso, de una especie de deuda, que le impulsa a devolver en creación, en Obra, así, con mayúscula, el don poético recibido?».¹⁵⁸⁴ Ciertamente, Juan Ramón encuentra en su palabra poética la expresión de una realidad invisible, que es Dios. Por ello, Javier Blasco Pascual expone:

El nombre de Dios –en vista del yo [...] he trabajado en Dios tanto cuanto he trabajado en poesía, con que Juan Ramón presenta su *Animal de fondo*- nos remite a una verdad o realidad creada a través del arte. Es la conversión de todo aquello que no tenía nombre en un valor para la vida; es la creación por la poesía de una nueva realidad de lo verdadero justo y suficiente [...] Cuando Juan Ramón dice todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios está diciendo que dios es el nombre último que se aviene con esa nueva realidad hecha inteligible –significativa – y valiosa para su vida, desde la creación poética, su trabajo vocativo.¹⁵⁸⁵

El poeta de Moguer identifica Dios (deseado y deseante) a la poesía. Este tema requiere más exégesis, pero aquí advertimos que la belleza de la poesía es un signo del encuentro con Dios. Es, entonces, exteriorización de un sentimiento de la Divinidad. Eso nos hace pensar en la expresión poética de Muñoz Rojas donde se advierte que el tratamiento de Dios y la concepción del poeta sobre él controla todo el ritmo y el estilo del poema. Para comprobar eso vamos a presentar tres textos pertenecientes a tres poemas diferentes, donde cada uno se atribuye a una etapa diferente en la producción

¹⁵⁸³ *Apud* Ernestina de Champourcin (introducción), *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁸⁴ *loc. cit.*

¹⁵⁸⁵ Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 149.

literaria del antequerano. Los versos siguientes de “Corpus Christi”, *Al dulce son de Dios*, fueron escritos antes de 1944 como hemos expuesto antes. La rima de estos versos, su musicalidad interior, junto a la belleza de la escena descrita tienen que ver con la cercanía de Dios:

¡La alondra al vuelo y la campana al vuelo!

Traiga la abeja cera en sus panales,

traiga el arroyo sol en sus cristales,

traiga el aire su flor, su luz el suelo.

[...]

porque viene, dulcísimo y vibrante,

el Señor de la era y la mañana

por un camino de romero y juncia.¹⁵⁸⁶

Unos años después, en su etapa de perplejidad e inquietud donde Dios está lejos y, a veces, cerca, expresa el antequerano en “Dios de lo alto” un estado de angustia y vacilación que se advierte en su expresión confusa basada en la repetición y formas antitéticas:

Y más acá y más allá,

Dios, mi duro Dios,

Dios dentro latido,

Dios mundo terror,

Dios y carencia

y lluvia dulcísima.¹⁵⁸⁷

Por último, la expresión coloquial y cotidiana de *Objetos perdidos* coincide con el sentimiento de un poeta que recrimina al Señor mostrando su hastío:

Una vez más, Señor, me condenas perdiéndome

las gafas; una vez más me pones en trance

de maldición y pecado. Por favor, devuélvemelas.

No es, Señor, que me las pierdas, es que me las escondes

¹⁵⁸⁶ “Corpus Christi”, p. 109.

¹⁵⁸⁷ “Dios de lo alto”, en *Oscuridad adentro*, p. 324.

y me dejas sin ver. Es que nos quieres ciegos? Que no veamos¹⁵⁸⁸

Emilio Chavarría relaciona el lenguaje empleado por Muñoz Rojas en *Objetos perdidos* con el *Sermo Humilis*.¹⁵⁸⁹ Es verdad que todo el poema se caracteriza por su sencillez que parece a la expresada por San Agustín y que es una creación de la tradición cristiana de las Sagradas escrituras: —Algo que de entrada es humilde, pero en el fondo es sublime y plagado de misterios”.¹⁵⁹⁰ El estilo humilde se caracteriza por ser sencillo, directo y comprensible por lo oyentes, por eso, representa el rechazo de los ornamentos excesivos. Esa naturalidad del estilo con que el antequerano expresa sus sentimientos hace recordar a santa Teresa que escribe como habla. En este sentido, Francisco Ruiz Noguera subraya: —No es de extrañar que Muñoz Rojas quedara cautivado por la sencillez del sabio: cabría aquí hablar de total sintonía, porque la sencillez, la naturalidad y la huida de toda afectación son señas de identidad del autor”.¹⁵⁹¹ Esto justifica su inclinación a las tendencias rehumanizadoras y a las corrientes que defienden la impureza de la poesía durante los años treinta. Enrique Andrés Ruiz enlaza esta vocación del antequerano con sus últimos libros: *Objetos perdidos*, *Entre otros olvidos* y *La voz que me llama* señalando que estas obras son el mejor ejemplo de la palabra verdadera que no consiste simplemente en la coincidencia de las palabras con las cosas, sino que hay un sentido más profundo del realismo: —se trata más bien de un acorde, es decir, de un acuerdo de las palabras que decimos con otra palabra que *nos dice*, tal como recuerda el propio Antonio Machado con aquello del

¹⁵⁸⁸ —XXIII”, en *Objetos perdidos*, p. 352.

¹⁵⁸⁹ [—...] está íntimamente ligado a los orígenes y a la doctrina del cristianismo, pero sólo el espíritu enorme de San Agustín, donde recalaban, y quizás de manera encontrada, mundo antiguo y fe cristiana, fue consciente de tal cosa. Quizás no es descabellado afirmar que él legó el *sermo humilis* a Europa y que, en este terreno como en tantos otros, ha fundado la cultura medieval poniendo los cimientos de ese realismo trágico, esa combinación de estilos que, ciertamente, sólo mucho después, encontraría pleno desarrollo. El realismo popular del arte y la literatura floreció a partir del siglo XII”. Partiendo de lo expuesto, Chavarría concluye que el estilo de José Antonio Muñoz Rojas se encuadra dentro de la tradición literaria española desde Gonzalo de Berceo y el Mester de clerecía, a Alfonso X el Sabio con sus escritos en lengua vernácula, al igual que Dante, o Jorge Manrique, Fray Luis de León, Santa Teresa o San Juan de la Cruz; y otros muchos.. Emilio Chavarría, *op. cit.*, pp. 187- 188.

¹⁵⁹⁰ *Apud* . Emilio Chavarría, *loc. cit.*, p. 187.

¹⁵⁹¹ Francisco Ruiz Noguera comenta eso diciendo —No es de extrañar que Muñoz Rojas quedara cautivado por la sencillez del sabio: cabría aquí hablar de total sintonía, porque la sencillez, la naturalidad y la huida de toda afectación son señas de identidad del autor de 'Cantos a Rosa'. Ver —El equilibrio horaciano de Muñoz Rojas”, pp. 6-7.

–sembrador de estrellas” y las –pocas palabras verdaderas” que eran cosas tan del gusto de José Antonio Muñoz Rojas.¹⁵⁹²

Por otra parte, la poesía no es una reproducción brutal de la realidad, sino que necesita presentarse en el molde adecuado. La retórica es un elemento que da vida y forma a la poesía. Por eso, Muñoz Rojas escribe a Alfonso Canales a propósito de su libro *El puerto*: –¿Retórica? Sin retórica, la palabra/ se muere, no hay letra que nos salve”.¹⁵⁹³ En este contexto queremos resaltar que la retórica no contradice a la claridad y espontaneidad. En Muñoz Rojas la palabra sale con soltura y belleza sin que se cargue de una retórica artificiosa. La expresión se produce espontáneamente, sin ataduras que controlan lo que el poeta debe decir. Por eso, Álvaro García destaca la identificación entre el latido del alma del poeta y su expresión:

La voz poética de Muñoz Rojas prefiere no vencer sobre lo que dice, se deja vencer por la escritura, por la perplejidad, por la respiración del misterio, y eso confiere agilidad a una obra realmente viva y por tanto vivible: poemas que resultan adecuados al modo en que realmente vivimos: sin exceso de certeza, sin demasiada perfección, disfrutando y sufriendo el latido del mundo.¹⁵⁹⁴

Esa relación directa entre la intimidad del poeta y su expresión hace que esta funcione como espejo de su mundo interior, o bien, la voz del antequerano es una manifestación de sus agitaciones profundas. Obviamente, la última etapa de su producción literaria, juzgada por los críticos como filosófica, es de gran sinceridad; pues, el poeta transmite al papel el temblor de su alma, se pregunta, colige, invita al lector a participar con él el proceso de creación literaria. Las manifestaciones de esta sinceridad se ven patentes en la expresión de sus preocupaciones existenciales como el paso del tiempo, el sentido de la vida, el sentimiento de pérdida del ser, la misión de la palabra poética, etc. Esta autenticidad del sentimiento y de la expresión hacen que el lector capte el mensaje y se identifique con el poeta. Francisco Javier Torres se refiere a este punto al comentar *Oscuridad adentro*, que recoge poemas escritos entre 1950 y 1980 – un largo periodo en el que Muñoz Rojas entra en su plena madurez- señalando que, en un tono interiorizado, los poemas de ese libro van a ser la expresión serena de un hombre que sigue amando a Dios y a su creación, y que acepta su destino mortal con resignación. Sin embargo, se pone de relieve la complejidad de la vida y se patentizan el dolor y el desengaño

¹⁵⁹² Enrique Andrés Ruiz, –Decir por decir: los últimos poemas de Muñoz Rojas”, en *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, p. 24.

¹⁵⁹³ –Carta a Alfonso Canales sobre su libro *El puerto*”, p. 260.

¹⁵⁹⁴ Álvaro García, *Versos*, p. 8.

que acompañan siempre a la existencia humana. Por eso, en palabras del crítico, ese libro está más cercano a nosotros, y sus “reproches” a Dios le hacen cobrar credibilidad a la vez que universalidad.¹⁵⁹⁵

Por su parte, Julio Neira apunta sobre la autenticidad y profundidad de su estilo: “Tanto su prosa como su poesía huyen de la ornamentación artificiosa y de usos más o menos a la moda para buscar en la raíz constitutiva del significado y la exacta cadencia combinatoria de las palabras, la frase justa al servicio de la expresión auténtica del sentir más sincero”.¹⁵⁹⁶ Se entiende de esta afirmación que la poética de nuestro antequerano no está basada en la perfección estilística o en las estructuras premeditadas. La identificación de su sentir con su expresión literaria lo hace un poeta realista.¹⁵⁹⁷ La soltura y espontaneidad con que produce el verso, junto a su profundo conocimiento y sentimiento del lenguaje, y apreciación de lo bello, tienen que ver con su admiración por Hopkins. En su artículo “Ramón Jakobson en Madrid”, nuestro poeta transmite su admiración por Ramón Jakobson: “euya huella en mi recuerdo es imborrable”.¹⁵⁹⁸ comenta el antequerano por motivo de asistir una conferencia impartida por el lingüista ruso sobre poesía y lenguaje-. El lingüista ruso subraya la profunda penetración de la poesía de Hopkins en el lenguaje poético, una observación que Muñoz Rojas comenta señalando: “Si algo me ha estremecido y llamado a lo más hondo en poesía, si algo hubiera querido lograr es acercarme a algo de lo que Hopkins logró en el sentimiento del lenguaje poético”.¹⁵⁹⁹ Ciertamente, en España fue nuestro antequerano quien en 1936 publicó las primeras traducciones de Hopkins.¹⁶⁰⁰ No son pocas las ocasiones donde nuestro poeta trata el lenguaje poético del escritor decimonónico; para él, es un poeta que busca la belleza material,¹⁶⁰¹ un renovador que pudo abrir nuevas cauces a la poesía inglesa y siguió fiel a la tradición,¹⁶⁰² pero sobre todo destaca su sensibilidad alerta a la belleza, el temblor para

¹⁵⁹⁵ Francisco Javier Torres, “José Antonio Muñoz Rojas. Recordatorio”, el lunes, 5 octubre, 2009, blog del autor y publicado también en *El correo de Sevilla* en 1994. Disponible en <http://franciscojaviertorres.blogspot.com.es/2009/10/jose-antonio-munoz-rojas-recordatorio.html>.

¹⁵⁹⁶ Julio Neira, “Muñoz Rojas”, p. 110.

¹⁵⁹⁷ Emilio Chavarría expone en su artículo “La doble naturaleza de los *Objetos perdidos*” que hay un abuso en el uso del concepto “realismo” aplicándolo a todo lo que refleja la realidad sin tener en cuenta otras cuestiones tan importantes como el problema del referente, la temporalidad, la no separación de lo privado y lo público, y la no escisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo”. El crítico señala que estos aspectos mencionados se encuentran en *Objetos perdidos*. (art. cit., p. 187).

¹⁵⁹⁸ Muñoz Rojas, “Ramón Jacobson en Madrid”, en *Amigos y maestros*, p. 196.

¹⁵⁹⁹ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p. 195.

¹⁶⁰⁰ Dámaso Alonso, “Seis poemas de Hopkins”, en *Poetas españoles contemporáneos*, p. 382.

¹⁶⁰¹ Muñoz Rojas, “Gerald Manely Hopkins”, p. 109.

¹⁶⁰² Muñoz Rojas, “En el centenario de G. M. Hopkins”, en *Ensayos...*, p. 164.

percibir sus menores vibraciones, y la inteligencia para escudriñarla ¹⁶⁰³ y reproducirla con gran sentimiento y profundidad, rasgos que advertimos fácilmente en los versos siguientes de *Oscuridad adentro*:

Tranquilo descansaría, si fuera esto
bastante. Si la cancela al abrirse
nos entregara el mundo de la fuente
como al ansia nosotros por las tardes
aquellas que se abrían sobre nosotros
inmensamente, y en melancolía
nos sumergían, o igual que a la azucena¹⁶⁰⁴

Ahora bien, ponemos de relieve la conclusión de Eva Morón Olivares sobre el lenguaje del antequerano: «Es evidente que este poeta ha recorrido un camino desde una concepción más estable del poema como un cosmos cerrado, en el que un significado previamente existente queda encarnado en el texto, hacia una concepción más dinámica, como un proceso continuo de sentido, que va más allá que el poeta»¹⁶⁰⁵. Así pues, su lenguaje refleja el estado de pérdida de *Objetos perdidos*: «desdoble vacío» y la «antinomía o aporía» en muchas expresiones empleados por el poeta en, «algo es nada», «nadie es nada», «siempre es nunca». Para interpretar estas expresiones el lector acude al lenguaje filosófico: *ser* y *no-ser*. Por eso, como señala Emilio Chavarría, nos hallamos «Perdidos o solos ante el lenguaje y, por tanto, necesitados de un significado a quien referir estos puros y vacíos significantes gramaticales y soportes alegóricos de la representación poética de este libro»¹⁶⁰⁶.

Cabe citar que el lenguaje del desarraigo se caracteriza por un grupo de términos que comunican el sentimiento del dolor, desconfianza y angustia que siente el poeta. Si nos remontamos a Blas de Otero (1916-1979) como un poeta que representó la tendencia desarraigada durante una determinada etapa de su vida,¹⁶⁰⁷ es muy significativo lo que el bilbaíno expresa en *Ángel fieramente humano*: «Un mundo como un árbol desgajado./

¹⁶⁰³ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, p. 160.

¹⁶⁰⁴ «Tranquilo descansaría», en *Oscuridad adentro*, p. 299.

¹⁶⁰⁵ Eva Morón Olivares, *op.cit.*, p. 271.

¹⁶⁰⁶ Emilio Chavarría Vargas, *op.cit.*, p. 169.

¹⁶⁰⁷ Se suele dividir la producción poética de Blas de Otero a tres etapas fundamentales: la religiosa, la desarraigada y la social.

Una generación desarraigada.”.¹⁶⁰⁸ El poeta que expresó “con más lucidez que nadie [...] los datos esenciales del problema del desarraigo”¹⁶⁰⁹ maneja otras palabras tan definitivas de su desarraigo como “ruinas, mar, romper, solo, río...”. Son muchas las expresiones comunes entre él y nuestro antequerano, como “la mano de Dios”. Este tropo expresa la fuerza de Dios y su hegemonía sobre el mundo. En la poesía de Muñoz Rojas la mano tiene una espuela, un haz que golpea la carne de la gente, y a veces se trata de una mano beatífica. Prestamos atención en este apunte a la mano que oprime y a la mano que da sostén. Este símbolo está relacionado con el poder y presencia que conlleva a veces connotaciones negativas y otras veces positivas según el contexto en que se cita.

En *Canciones* (1933-1940) se pregunta el poeta sobre la existencia de esta mano de Dios: “[...] Dios sin duda/ nos coge de la mano. ¿No es su mano?;”¹⁶¹⁰ es la paradoja característica de este tipo de poesía de elementos religiosos. La afirmación “sin duda” contradice la interrogación siguiente. En *Oscuridad adentro* tiene cabida la mano de Dios:

Aquella era la gloria. Se llamaba
ternura, paso de ángel. No tenía
ni un roce, ni una arruga. Se veía
aún la mano de Dios que lo formaba.
[...]
Freno y espuela en nuestro ijar sumiso,
mano de Dios que nuestro sueño ordena,
cara de Dios que en nuestros ojos duerme.¹⁶¹¹

Las formas contradictorias reflejan la duda del poeta. La primera mano es cuidadosa, la otra oprime. La diestra del Creador tiene la doble naturaleza compasiva y cruel.¹⁶¹² El poeta hace hincapié en esta mano que zurra. En “Golpear nuestra carne” reconoce que

¹⁶⁰⁸ Blas de Otero, “Lo eterno” en *Ángel fieramente humano, Antología poética*, p. 69.

¹⁶⁰⁹ Dámaso Alonso, *Poetas...*, p. 351.

¹⁶¹⁰ “Dulcísimos navíos” en *Al dulce son de Dios*, p. 98.

¹⁶¹¹ “Sonetos” en *Oscuridad adentro*, p. 289.

¹⁶¹² Como en los versos siguientes de *Oscuridad adentro* “Qué duros tus retornos! No esperaba,/ Señor, que así vinieras, que así fuera/ hacia ti sin saberlo, de manera/ que, al querer acordar, ya me asediaba// tenaz tu corazón, ya me llagaba/ tu amor, terco y ardiente con la espera,/ y sin poderte ver, claro te viera,/ ciego como tu vista me dejaba”.

tanto el bien como el mal proceden de Dios, después utiliza la interrogación que implica disconformidad y protesta:

Si de ti mana el bien y corre el llanto,
y la lengua que canta y la que aúlla
son obras ambas mismas de tu diestra,

¿por qué tanto, Señor, y tanto y tanto
golpear nuestra carne que es tan tuya,
para matar tu imagen que es tan nuestra?¹⁶¹³

Dios ahora tiene una naturaleza doble, presentada en una mano que ordena y obliga, y una cara que es la fuente de misericordia.

5.6.3. Versos en inglés, un rasgo del desarraigo lingüístico

El interés que ha demostrado Muñoz Rojas por la poesía inglesa es indiscutible. En un detallado estudio de G. M. Hopkins (1844-1889), *“un anglicano no sólo convertido al catolicismo sino ordenado sacerdote jesuita”*,¹⁶¹⁴ el antequerano acentúa la influencia que ejercieron los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola sobre el poeta inglés y el sólido fundamento poético que preside su obra, innovadora, y siempre como búsqueda del pensamiento y del sentimiento religioso. Sobre Hopkins también había escrito Muñoz Rojas en *Escorial*, en 1943, *“Gerard Manley Hopkins, sacerdote y poeta”*.

Otro poeta británico del siglo XIX fue Francis Thompson (1859-1907), autor de poesía religiosa, descrito por nuestro poeta como místico en estado salvaje.¹⁶¹⁵ Este escritor, tal como Hopkins, mostró un gran interés por la obra de San Ignacio de Loyola al escribir una biografía de este.¹⁶¹⁶

En cuanto a John Donne, es cierto que nuestro poeta lo conoció por primera vez tras haber leído su verso *“My verse, the strict map of my misery”*. Muñoz Rojas relata en su

¹⁶¹³ *Oscuridad adentro*, pp. 291-292.

¹⁶¹⁴ Álvaro García (ed.), *Pararnos y mirar*, p. 17.

¹⁶¹⁵ Muñoz Rojas, *“Francis Thompson (1860-1909), Ensayos...”, p. 176.*

¹⁶¹⁶ Ver José Luis Martínez Dueñas, *“José Antonio Muñoz Rojas y la poesía inglesa”, Quimera*, número citado, pp.15-18.

ensayo “Encuentro con Donne”¹⁶¹⁷ el hallazgo del ejemplar de la *Josefina. Vida de San José* en la biblioteca del Museo Británico, firmado por el poeta inglés y que prueba la relación entre este y las letras españolas.¹⁶¹⁸

George Herbert (1593-1633) es otro poeta cuya obra tiene mucho que ver con los místicos españoles. Nuestro poeta establece un paralelismo entre algunas ideas del metafísico inglés y el grupo de poetas españoles conceptistas. Así que planteó algunas confluencias entre su obra y la de Fray Luis de Granada, enumerando muchos ejemplos de esta coincidencia, como la idea del hombre “microcosmos”, que está expuesta por el granadino en *El símbolo de la Fe*.¹⁶¹⁹

Asimismo, el interés del antequerano por las traducciones de tema religioso lo llevó a publicar en 1977, en *Moneda y Crédito*, el estudio intitulado “Una curiosa traducción protestante del Padre Estella”, donde señala las traducciones protestantes al inglés, entre otras, por Francis Meres, de la *Guía de pecadores* y del *Libro de la oración*, de Fray Luis de Granada,¹⁶²⁰ y se centra en la traducción por Thomas Rogers del *Tratado de la vanidad del mundo* del Padre Estella, una obra sobre las riquezas materiales y el uso que de ellas puede hacerse.

En cuanto a su admirado T. S. Eliot¹⁶²¹, le tradujo “East Coker”. En una nota sugerente y reveladora aclara Muñoz Rojas el paralelismo entre expresiones de algunos versos de T. S. Eliot y de San Juan de la Cruz:

San Juan:

Para venir a lo que no sabes
Has de ir por donde no sabes

Eliot:

In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.¹⁶²²

¹⁶¹⁷ Muñoz Rojas en *Ensayos anglo-andaluces* describe su segunda estancia en Cambridge y se refiere al conocimiento de la obra de Donne como gran luz o fuego vivo: “Unos años más tarde desembarcaba con mi maleta en la estación de Cambridge cierta tarde neblinosa y parada de su invierno. Me esperaba un fuego vivo en la casa de una calle que las tenía todas iguales. Entre una y otra visita había mediado mi encuentro con John Donne. En su busca venía”. “Encuentro con Donne”, p. 117.

¹⁶¹⁸ Muñoz Rojas, a base de este hallazgo, escribió “Un libro español en la biblioteca de John Donne”, *Revista de filología española*, 1942.

¹⁶¹⁹ Para más detalles véase “Herbert y Fray Luis de Granada”, *Ensayos...*, pp. 131-146.

¹⁶²⁰ Muñoz Rojas conocía muy bien la obra de Fray Luis de Granada, esto se advierte perfectamente al efectuar una comparación entre algunos temas tratados por Herbert y Fray Luis.

¹⁶²¹ T. S. Eliot, *Poemas*, Versión de Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, J. A. Muñoz Rojas, Charles D. Ley, Adnais, Madrid, Editorial Hispánica, 1946.

Además, *Four Quartets* (1944) de Eliot, traducido por nuestro poeta, se considera, en palabras de Álvaro García, “la cristalización de un camino hacia lo católico después de la desolación, pero que sobre todo, a partir de cierta decepción tras la lucha con las palabras y los significados”.¹⁶²³ Es evidente la predilección de Muñoz Rojas por la religiosidad vacilante, llena de búsqueda y vacilación.

Ahora bien, la claridad, según el criterio expuesto por Mayoral, es un rasgo de la retórica clásica, y hay algunos requisitos para llegar a llaneza y lucidez estilísticas. Primero, el poeta tiene que seleccionar vocablos propios, esto es, pertenecientes al léxico patrimonial, y consolidados por el “buen uso”. Segundo, “La formación de construcciones sintácticas cuyos constituyentes aparezcan siempre bien delimitados y ordenados, para su fácil comprensión”.¹⁶²⁴ Recordamos aquí el caso de Luis Felipe Vivanco que, como José Antonio Muñoz Rojas se apoya en el paisaje campesino, en la intimidad familiar apoyándose en un estilo sencillo: “El poeta escurialense habla a Dios y de Dios con llanísima fluencia y temporalismo muy cotidiano, lenguaje de todos los días”.¹⁶²⁵

Como bien señala Niall Binns, el desarraigo empieza con el olvido de los nombres. Luchar contra el olvido, para un poeta, “es convocar nombres abandonados o en peligro de abandono”.¹⁶²⁶ Aplicando esta observación a Muñoz Rojas, hallamos que el poeta en *Objetos perdidos* procura recordar nombres y versos que desaparecieron por el olvido que sufría. Es también ejemplo de la lucha contra el lenguaje, el intento de expresar lo inefable. Por lo que respecta a Wittgenstein, en *Objetos perdidos*, el poeta dice con un tono irónico: “Fue en su palabra/ donde encontré definitivamente/ a Mr.? o professor? Wittgenstein”.¹⁶²⁷

Las palabras salen del alma del antequerano sin ataduras para reflejar al lector lo que siente el poeta. Sin duda, con *Objetos perdidos* (1998) el poeta dio un viraje a su expresión, la sencillez y espontaneidad con que el poeta comunica su sentimiento de pérdida, lo hacen remitir de manera explícita a algunos versos en inglés. En el tercer poema del libro cita un verso de W. B. Yeats “Are wronging your image that blossoms

¹⁶²² Estas coincidencias literarias están bien señaladas por Muñoz Rojas, en “Los poetas en Inglaterra. T. S. Eliot”, en *Escorial*, Madrid, IV, 1941, p. 312.

¹⁶²³ Álvaro García, *pararnos y mirar*, p. 17.

¹⁶²⁴ José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 20-21.

¹⁶²⁵ Luis Jiménez Martos, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶²⁶ Niall Binns, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶²⁷ *Objetos perdidos*, p. 354.

a rose in the deep of my heart”.¹⁶²⁸ Este verso nos puede guiar para entender lo que sentía nuestro poeta en el momento de escribir ese libro. El verso pertenece al poema “The lover tells of the rose in his heart”, o “El amante habla de la rosa en su corazón”. He aquí la traducción de la primera parte del poema donde aparece el verso:

Todas las cosas feas y rotas, todas las cosas gastadas y viejas,
El llanto de un niño junto al camino, el crujido de una carreta cargada,
Los pasos pesados del arador sobre el moho del invierno,
Están dañando tu imagen que hace brotar una rosa en el fondo de mi corazón.¹⁶²⁹

La imagen de la rosa citada está deformada por cosas desagradables; muchos estorbos tergiversan su belleza. Yeats quería evocar la hermosa figura de su amada, pero la fealdad circundante lo impidió. A este respecto Sunil Kumar Sarker comenta:

the blossoming of that rose is being hindered by everything ugly, such as “things uncomely”, things broken and worn out and old. The shining of the rose of beauty of the beloved is also marred by the cry of a forlorn child and the creak of a hackneyed cart, and by the sight of the toiling ploughman who is struggling in the cold mud in the winter. Here the poet means to say that the building of a lovely image needs the perception of only beautiful things and happy moments. He intends to build up the image of his beloved in his mind, and to love it with all his heart. But the ugly and painful things all around would not let him do so.¹⁶³⁰

El verso de Yeats no se aleja del estado de pérdida en que se hallaba el antequerano, no solo de las cosas, sino del tiempo que pasa y se fuga. En el poema “VI” del mismo libro, Muñoz Rojas recuerda un verso de otro poeta inglés, esta vez es Andrew Marvell; perteneciente al poema “To this Coy Mistress”, o “A su amada esquiva”: “Times winged Charriot hurrying near”. Rodolfo Rojo traduce el poema de Marvell, he aquí la parte donde aparece el verso:

Pero a mis espaldas siempre escucho

¹⁶²⁸ *loc. cit.*, p. 344.

¹⁶²⁹ Los versos en inglés son: “All thing uncomely and broken, all things worn out and old,/ The cry of a child by the roadway, the creak of a lumbering cart,/ The heavy steps of the ploughman, splashing the wintry mould,/ Are wronging your image that blossoms a rose in the deep of my heart”. La traducción está disponible en <http://elespejogotico.blogspot.com.es/2010/11/el-amante-habla-de-la-rosa-en-su.html>, [fecha de consulta 01/08/2015].

¹⁶³⁰ Sunil Kumar Sarker, W. B. Yeats, New Delhi, Atlantic publishers & Dist, 2002, p.127. (Libro disponible en línea).

el alado carro del tiempo acercándose de prisa:

y más allá, ante nosotros yacen
desiertos de vasta eternidad.

[...]

y tu incomprensible honor en polvo se convertirá,
y toda mi pasión se hará cenizas:¹⁶³¹

El tiempo pasa rápido para acabar con la vida del hombre en esta tierra. Tal sentimiento de fugacidad provoca en el poeta una convención de la inutilidad de la palabra y de su función. Por eso, pone en duda la utilidad de lo que escribe: *—Nada de aquello poco, nada queda,/ como un tonto escribiendo esto poco,/ de qué, para qué? [...]*¹⁶³² La interrogación, la reiteración y expresiones de negación acentúan y plasman la perplejidad del antequerano:

Seguir, seguir a qué? a dónde? y la palabra
nos atormenta
y seguimos, seguimos. Y de pronto una cosa,
una cosa, cómo se llama?
lo que no es memoria en este mundo
que no tiene remedio, como no sea
de mano del Espíritu ese Santo,
voz y llama, y lo imploramos,
Veni Sancti Spiritu
y la consolación que sigue,
refrigerio dulcísimo,
huésped del alma.¹⁶³³

Se hace una proyección de la confusión y perplejidad interior en el lenguaje del poeta y en su concepción de Dios como se ve en el proceso siguiente:

¹⁶³¹ Rodolfo Rojo B., (introducción, notas y traducción), *Poemas y poetas clásicos ingleses: De Geoffrey Chaucer a Dylan Thomas. Antología bilingüe*, Editorial Cuarto propio, 2005, p. 153. (Libro disponible en línea). Transcribimos una parte del poema donde se menciona el verso: *—But at my back I always hear/ Time's winged chariot hurrying near;/ And yonder all before us lie/ Deserts of vast eternity./ Thy beauty shall no more be found,/ Nor, in thy marble vault, shall sound/ My echoing song; then worms shall try/ That long preserv'd virginity,/ And your quaint honour turn to dust,/ And into ashes all my lust./ The grave's a fine and private place,/ But none I think do there embrace*".

¹⁶³² *Objetos perdidos*, p. 345.

¹⁶³³ *—Cuestiones*" en *Entre otros olvidos*, p. 366.

5.6.4 La memoria perdida

Si hemos tratado el tema de la memoria como manifestación y expresión del arraigo del poeta y el hilo que lo enlaza con su infancia perdida; el antequerano con el paso del tiempo, con el envejecimiento indolente, llegando a sus 89 años, no recuerda el nombre de las cosas, dónde dejó el paraguas, las gafas e incluso las llaves. Ahora se debilita la memoria dejando al poeta en estado de olvido y desarraigo. Es verdad que como anuncia Muñoz Rojas: “Lo que no se acuerda no está vivo”.

Félix Viñuela Fernández en un trabajo científico-literario plantea un acercamiento al libro *Objetos perdidos*. Él expone que la creatividad literaria, como una habilidad, depende de otras capacidades como la inteligencia, la memoria y el lenguaje. La habilidad lingüística requiere la perfecta correspondencia de al menos cuatro de los aspectos constitutivos del lenguaje: fonología, léxico, sintaxis y semántica. Durante el envejecimiento se aprecian dificultades en la denominación. La edad parece tener poco efecto sobre los aspectos sintácticos del lenguaje, también otras habilidades del lenguaje mejoran a través de los años. Este es el caso de la riqueza del vocabulario o de la calidad de la expresión verbal. En cuanto a la memoria, destacamos una “episódica” que se refiere a los hechos con sus coordenadas espaciotemporales, y otra “semántica” que hace referencia al conocimiento de la misma realidad.¹⁶³⁴

Muñoz Rojas en los versos siguientes describe un estado de la ausencia de la memoria:

Lo peor es que pase lo que me pasa ahora
mismo, que tenía un poema a punto y se me ha ido.
Estará trasapelado en mis papeles, el desastre que soy.
El caso es que yo estaba tan contento con mi poema.
Se me ocurrió, como se ocurren estas cosas, así, de pronto,
yendo cualquier hora en busca tuya como siempre,
y de pronto un remusguillo y allí estaba el poema.
Pero luego, al ponerme a escribirlo ya no estaba,
trasapelado sin duda en la memoria, perdido en la memoria.
Y aquí estoy, tratando de inventarlo malamente.

¹⁶³⁴ Félix Viñuela Fernández, “Envejecimiento cognitivo y creatividad lingüístico-literaria”, *Actas del IV simposio interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Sevilla, 2004, pp. 372-373.

Según comenta Viñuela Fernández, la memoria es elemento muy importante en el proceso de creatividad lingüística y literaria. Hay que tener el poema en la memoria para plasmarla. Pero, la memoria aquí no desempeña el papel requerido, limitándose al proceso de retención provisional, anclada en un tiempo y un espacio determinado. Por otra parte, el crítico se refiere a la memoria como un instrumento que nos ayuda a vencer la temporalidad, proporcionándonos una estabilidad en nuestros recuerdos y en nuestra propia identidad personal.¹⁶³⁵

En *Entre otros olvidos*, el poeta puede recuperar los hechos, pero el recuerdo no sirve. Como comenta Juan Alcaide de la Vega: “ya agotada la memoria de las cosas que se han vivido, uno, después de haber vivido tanto, mas no harto de vivir, comienza a recordar, como si viniese de la distancia, lo que uno está todavía viviendo, y es como si se agolpase lo que uno ha sido y lo que uno está siendo todavía”.¹⁶³⁶ El antequerano expresa su resignación al recuerdo con versos de tono angustioso:

Por eso yo querría que hoy a solas me dejaran
con mis cosas, las cosas de José
con sus manías, entretenerse con sus cosas,
con si Rosa es tan bella como dice,
tan bella y tan fugaz, fugaz es nada,
como si Abril anda ya con botas nuevas,
de violeta en celindo,
como si el jaramago no estuviera
con sus incontinencias
en miles de amarillos,
proclamando aquí estoy, tenedme en cuenta,
por si Abril se olvidara,
porque Rosa y Abril son sólo uno.¹⁶³⁷

¹⁶³⁵ Viñuela Fernández, *op. cit.*, pp. 375- 376.

¹⁶³⁶ Juan Alcaide de Vega, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶³⁷ “Cuánto abril”, en *Entre otros olvidos*, p. 371.



CONCLUSIONES



CONCLUSIONES

Podemos afirmar ahora que la vida y, paralelamente, la obra poética de José Antonio Muñoz Rojas oscilaban entre el arraigo y el desarraigo, entre la pregunta y la respuesta, entre la esperanza y la angustia. A veces, daba la sensación de que era un poeta optimista y satisfecho, mientras que otras veces, nos encontrábamos ante un poeta de muchas inquietudes. Pero en todos los casos, el carácter más acusado de su poesía es el apego al amor y a la tierra, pues el antequerano nunca ha dejado de cantar estas dos manantiales que regaban su sentimiento del arraigo. Asimismo, el sentimiento del desarraigo existencial y religioso ha tenido un lugar en su obra y vida, esa vida que llamaba ~~un~~ "montón de objeto perdidos". La variedad de los temas, sentimientos, visiones y la expresión de todo lo que da gozo o inquieta al ser humano le hacen ~~un~~ poeta completo"¹⁶³⁸ que sabe llorar y reír, en la expresión de Gómez Yebra.

Nuestro principal empeño en este trabajo ha sido aplicar los conceptos del arraigo y desarraigo a la obra del antequerano dentro de un cierto contexto personal, social y literario. Para no perdernos en incisos vamos a plantear las conclusiones de cada capítulo separadamente.

Hemos tratado delimitar los conceptos del arraigo y el desarraigo, teniendo en cuenta lo que llamamos la teoría de Dámaso Alonso sobre estas tendencias. Hemos destacado a través de la ~~analogía~~ "analogía", defendida por Beuchot, algunos casos de poetas y escritores arraigados en su tierra natal. La expresión ~~desarraigo religioso~~ "desarraigo religioso", como hemos expuesto, no significa dejar la religión, sino que se refiere al desconcierto, la duda, la perplejidad que turban la quietud y conformidad ideológica del poeta.

Hemos prestado especial atención a la visión de Dámaso Alonso que abordó precisamente los diez años siguientes de la guerra sin hacer ninguna frontera temporal entre la aparición de cada una de estas tendencias. De todas formas, si el criterio que había establecido el filólogo para juzgar el arraigo o el desarraigo en una poesía está basado en la medida de la armonía del poeta con su realidad circundante, que incluye lo divino: ~~poetas~~ "[...] a quienes una fe les centra y ordena el mundo",¹⁶³⁹ hemos defendido que la poesía de José Antonio Muñoz Rojas no es absolutamente arraigada.

¹⁶³⁸ Antonio A. Gómez Yebra, *op.cit.*, pp. 22.

¹⁶³⁹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p.348.

Uno de los objetivos de este apartado que hemos intentado realizar ha sido la contextualización y concepción de los libros aparecidos durante la dilatada posguerra hasta el año 1950, aproximadamente –ya hablar sobre fechas precisas de los poemas de Muñoz Rojas es una tarea que necesita un trabajo aparte- respecto al arraigo y desarraigo. Para lograr este objetivo, hemos planteado algunas hipótesis como la relación del surrealismo, el neorromanticismo con el desarraigo, y la vinculación del clasicismo con el arraigo. Hemos llegado a la conclusión de que su poesía de posguerra (anterior a *Oscuridad adentro*) tenía el carácter general de arraigada en el espacio, en la tradición, en el amor, aunque apareció un tono desarraigado en la expresión de lo religioso. El desarraigo existencial delataba en su poesía anterior a la guerra y se prolongó a su obra posterior.

Asimismo, hemos demostrado cómo la obra del antequerano ofrece algunas coincidencias con la de los poetas del 27. La periodización lo sitúa por lo tanto en la llamada “generación del 36”. Sin embargo, como un compañero algo más joven convivió Muñoz Rojas con el grupo andaluz del 27; colaboró en las revistas *Cruz y Raya* y *Mediodía*, y en el homenaje intergeneracional a Neruda de 1935. El joven antequerano quedó influenciado por una u otra de las corrientes del 27, reflejando en sus primeras producciones, como en *Versos de retorno* algunos ecos del surrealismo, aunque en general esta tendencia, los alardes técnicos y el arte de deshumanización le habían interesado poco.

Hemos visto claro, dentro de este capítulo primero, que la temática religiosa representa un componente básico de la poesía española de posguerra, sobre todo durante los años cuarenta, donde se oye con frecuencia el nombre de Dios, el interlocutor preferido, a quien se dirigían tantos poemas. En aquella etapa no era extraño oír a Muñoz Rojas expresando su angustia ante la ausencia de Dios. Se mezclaban los ruegos y las oraciones a un Dios que no siempre estaba presente. Se trata de un tema problemático, pero hemos destacado un hecho que tiene relación con toda su producción de posguerra y también se vincula con el tratamiento de Dios: la aparición del poema “Paso de Dios”. Hemos considerado el poema como la primera manifestación del desarraigo religioso del poeta. A fin de calibrar el contexto en que apareció, hemos acudido al José Antonio Muñoz Rojas de la posguerra para averiguar si se trataba de un poeta que había encontrado la salvación definitiva en Dios, sin pasar por ningún sentimiento de duda, conflicto o derrota, o estábamos ante un poeta de muchas preocupaciones existenciales. El poema, como hemos demostrado, con su sencillez

expresiva,¹⁶⁴⁰ tiene mucho que ver con las tendencias deshumanizadoras que llaman a la impureza de la poesía durante los años treinta, y encontró su mejor expresión en *Hijos de la ira*.

Hemos visto claro que el desarraigo ha tenido cabida en la poesía de Muñoz Rojas desde la juventud del poeta hasta su etapa de senectud. Las formas del desarraigo del antequerano son variadas, pues, antes de la guerra se advertían los primeros indicios de una poesía humanizadora que hacía referencia a los problemas existenciales del hombre, como la muerte. Después de la guerra y, sobre todo, a partir del año 1944, la expresión religiosa de nuestro poeta, que antes reflejaba los temas religiosos tradicionales como el Calvario, se inclinó a un tono existencialista lleno de incertidumbre y perplejidad. Incluso en su *Cancionero de la Casería* podemos advertir este existencialismo. El desarraigo se agravó más influido por las circunstancias personales del antequerano y por su senectud.

En el segundo capítulo, nos hemos limitado a señalar los datos biográficos relacionados con el tema tratado: el arraigo y desarraigo en su obra. Primero, se ha visto claro que el nacimiento del poeta en Antequerá tuvo un especial sentido. Muñoz Rojas abrió sus ojos a la naturaleza singular del paisaje antequerano, y se relacionó de pronto con el campo y su gente. En la finca de la Alhajuela transcurrieron algunos de sus días más felices haciendo que el poeta conservara algunos recuerdos imborrables sobre sus vivencias en el Castillo de Cauche. Asimismo, la familia del poeta, la casa donde se crió, la existencia de su abuela, el archivo familiar del antequerano, son elementos imprescindibles para el arraigo de Muñoz Rojas. Por otra parte, y alejándonos de su infancia y entorno familiar, sus amistades con muchos poetas e intelectuales influyeron sobre el sentimiento del arraigo. Conoció al grupo de *Litoral* en Málaga (Altolaguirre, Hinojosa, Prados y José Luis Cano), tras la publicación de su primer libro *Versos de retorno* en 1929. Conoció después en Madrid a Leopoldo Panero y Ridruejo, y colaboró con ellos en *Nueva Revista*. En 1929 también entra en amistad con algunos poetas del 27, como Aleixandre. En el homenaje a Neruda en *Caballo verde para la poesía* (1935-1936) conoce a García Lorca y Miguel Hernández. Empieza en 1934 su amistad con Dámaso Alonso. En Cambridge se encuentra con Unamuno y Eliot en 1936.

¹⁶⁴⁰ Francisco Ruiz Noguera comenta eso diciendo «No es de extrañar que Muñoz Rojas quedara cautivado por la sencillez del sabio: cabría aquí hablar de total sintonía, porque la sencillez, la naturalidad y la huida de toda afectación son señas de identidad del autor de *Cantos a Rosa*. «El equilibrio horaciano de Muñoz Rojas», pp. 6-7.

Por otra parte, hay algunos acontecimientos relacionados con su sentimiento del desarraigo. La temprana muerte de su madre cuando contaba dieciséis meses es un hecho que marcará al poeta con una carencia afectiva. Algunos críticos ven que el carácter pesimista y triste de algunos poemas suyos tiene su origen en esta orfandad temprana. Además, la guerra civil y la muerte de su hermano Javier en dramáticas circunstancias dejaron no pocos impactos sobre el poeta. Finalmente, serían la muerte de su hija, su mujer y su último hermano los hechos más tremendos en su vida.

Antes de cumplir cien años murió el poeta y, como cuenta su hijo mayor, rechazaba ingerir cualquier alimento y eso debilitó sus energías. En suma, el capítulo no seguía un orden cronológico, ni relataba detalles, pero ha servido nuestra premisa del arraigo y desarraigo. En este apartado se ha oído con frecuencia la voz propia del poeta, y también hemos intentado apoyarnos en la crítica escrita sobre esa vida.

Respecto al tercer capítulo, comentamos primero que el tema de la Naturaleza, el campo y la tierra en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas no es nada original; la crítica suele referirse, aunque sin la profundidad adecuada, a estos aspectos de su obra. Sin embargo, hemos tratado el tema aquí desde otro enfoque, que es el socioliterario, resaltando los recientes estudios de José María Balcells y Hernández Mirón sobre el tema de la Naturaleza en su obra. Pues, se trata de trabajos que intentan presentar una visión global sobre el tema.

Hemos defendido la idoneidad del marco teórico que hemos planteado desde el principio para explicar el tema de la tierra (con toda su polisemia) y el arraigo del poeta. La etapa estudiada para explicar el tema era la de posguerra. A lo largo del análisis hemos advertido que la angustia existencial que palpitaba en la poesía de los años de posguerra, y después de esa época, influyó sobre la visión de la tierra, como ocurre, por ejemplo, en el poema “5” de *Oscuridad adentro* (1950-1980).¹⁶⁴¹

Desde la perspectiva que hemos planteado, la tierra como forma simbólica viene marcada por un espacio y un tiempo determinados: la España de posguerra. Esto coincide con la caracterización de las formas simbólicas en Thompson. En los años inmediatos de la guerra el poeta optó por el arraigo provocado por el ambiente rural en que creció.

Para explicar los vínculos y correlaciones entre el tema y su contexto hemos acudido a la hermenéutica, cuya función esencial es la interpretación. El modelo analógico de

¹⁶⁴¹ *Oscuridad adentro*, p. 313.

Mauricio Beuchot, que se basa en considerar la intencionalidad del poeta y las otras explicaciones adecuadas, nos ha permitido acudir a Muñoz Rojas y a su obra para entender el tema de la tierra dentro de su contexto. Destacando algunos versos de *Al dulce son de Dios* y *Cancionero de la Casería* para detectar el tema de la tierra durante los años inmediatamente posteriores a la guerra, mientras que nos hemos apoyado en *Oscuridad adentro* para advertir el cambio en el tratamiento del tema. También, hemos puesto en paralelo algunos de los versos del antequerano con otros escritores muy relacionados con José Antonio de un modo u otro, como Machado, Lorca, Espinosa. La postura estructural de la hermenéutica se advierte en la vinculación que suponemos entre la recurrencia del tema de la tierra con el fenómeno del arraigo; el caso de Leopoldo Panero y otros poetas apoya nuestra hipótesis.

Llegando al cuarto capítulo, hemos tratado a nuestro antequerano como receptor de la tradición literaria, defendiendo que la adhesión a esta es una forma simbólica relacionada con una época determinada. El garcilasismo de los primeros años cuarenta y la veta clasicista de la época tienen que ver con el arraigo. Dos obras importantes de Muñoz Rojas *Sonetos de amor* y *Abril del alma* han demostrado la vivificación de la tradición garcilasista en el poeta y lo que implica este hecho respecto al sentimiento del arraigo en nuestro poeta. Hemos defendido el apego del antequerano a la tradición literaria a través del estudio de un tópico clásico recurrente en la obra. Asimismo, hemos salido un poco del marco de posguerra al referirnos a Campoamor en Muñoz Rojas.

En el último capítulo hemos destacado cómo el rostro del desarraigo se reveló pronto en algunos poemas de *Al dulce son de Dios*. Si Ernestina de Champourcin defiende: «Pocas voces de habla española han expresado en forma tan hiriente y angustiosa la búsqueda de Dios en el hombre intelectual sensible al misterio y torturado a la vez por las mil y una tentaciones que le brinda la razón»,¹⁶⁴² nos hemos atrevido aquí a presentar a Muñoz Rojas como una de ellas. En *Oscuridad adentro* (1950-1980) y en sus últimos libros de vejez podemos advertir con más claridad el desarraigo existencial provocado, sobre todo, por el sentimiento de finalidad y por la muerte de la mayoría de sus seres queridos. Ahora la soledad, la duda, la vacilación, ejercen un protagonismo y se van de la mano de la aporía, la antinomia, extrañamiento y pérdida de memoria, rasgos frecuentes en la moderna poesía realista.

¹⁶⁴² Ernestina Champourcin (prólogo), *op. cit.*, p. 8.

Otra cuestión que hemos abordado ha sido el tema de la memoria representado a lo largo de su obra como fortaleza del poeta, en la cual se refugia durante los momentos difíciles de su vida. Incluso tras la muerte de la amada, en *La voz que me llama*, el poeta la recuerda con algunos versos apasionantes. Sin embargo, en *Objetos perdidos*, la falta y debilidad de la memoria nos ofrece un importante aspecto de su desarraigo que es el lingüístico. Asimismo, hemos defendido la relación entre la palabra poética del antequerano que es producto de la contemplación e inspiración y el tema del arraigo y desarraigo. El poeta consideraba la palabra como paz, presentando el proceso poético como un acto que empieza con la contemplación, definiendo la misión del poeta en leer lo que está escrito en su alma y mente. Para él, la poesía es una inspiración divina y el poeta es «corresponsal de las alturas. Viene a él el mensaje». Sin embargo, en sus últimos poemas, *Objetos perdidos*, *Entre otros olvidos* y *La voz que me llama*, el poeta nos ha reflejado su lucha contra el lenguaje y el intento de expresar lo inefable. La inexistencia del lector o la falta de la expresividad de la palabra son obstáculos de la comunicación literaria.

Podemos hablar entonces de algunos rasgos específicos tanto del lenguaje como de la temática de la poesía arraigada y desarraigada; los destacamos en los puntos siguientes:

- El desarraigo no es solo la alienación del poeta de su medio espacial, sino también de la tradición de su patria y de su conformidad ideológica. Este desequilibrio le hace desconfiar de su lenguaje, de su utilidad, de su capacidad real de transformar la realidad a través de la palabra.
- El lenguaje del desarraigo se caracteriza por un grupo de términos que comunican el sentimiento del dolor, la desconfianza y la angustia que siente el poeta. La índole metafísica de esta poesía tiene que ver con el lenguaje abstracto predominante en su última obra: oscuridad, soledad, ser...etc.
- Los recursos estilísticos más adecuados para comunicar el sentimiento del desarraigo son las reiteraciones, las interrogaciones y las exclamaciones. Además, la antinomia o aporía en muchas expresiones empleadas por el antequerano refuerzan el carácter desarraigado de algunos versos suyos: «~~al~~go es nada», «~~na~~die es nada», «~~si~~empre es nunca».

- El registro lingüístico de la poesía arraigada que canta la patria, la naturaleza y el amor es rico en sustantivos: de personas, de lugares, de flores, de elementos telúricos; además de citar el nombre de los objetos cotidianos.
- Los rasgos más esenciales de la poesía arraigada y la desarraigada del antequerano se iban construyendo en el seno de una cultura española, inglesa y clásica: el existencialismo (Unamuno), la línea metafísica y filosófica (poetas ingleses), la serenidad (Renacimiento), lo clásico (Horacio, Virgilio), etc.

Como hemos visto a lo largo del trabajo, la temática tratada (el amor, la religión y la Naturaleza) es eterna, de carácter intemporal, expresan lo que preocupa al hombre en cada tiempo y por eso mantienen una vitalidad irresistible. Aquí presentamos estos temas en el antequerano desde una visión hermenéutica, interpretativa que no relega las circunstancias generales donde han aparecido. Esperamos que este estudio sea un punto de partida para releer la obra de los otros poetas del 36 dentro de nuevas perspectivas adecuadas.

A fin de cuentas, concluimos este trabajo con las mismas palabras que escribió Muñoz Rojas tras la muerte de su amigo José María Castroviejo:

Cuando uno es tierra de su tierra nunca se sale de ella. Y tú eres de éstos. Son los reintegrados desde que nacen y al morir sólo consuman esa reintegración. Como a ti te habrá pasado, ahora que duermes en ese tan bello lugar, asomado al valle de tu alma, ceñido de la hermosura y melancolía de ese paisaje tan tuyo.¹⁶⁴³

¹⁶⁴³ *Amigos y maestros*, p. 199.

BIBLIOGRAFÍAS



I. OBRAS DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

I.I. OBRA EN VERSO

I.I.I. Libros

Versos de retorno, Málaga, Imprenta Sur, 1929.

Sonetos de amor por un autor indiferente, Málaga, Ediciones Meridiano, 1942.

Abril del alma, Madrid, Adonais, IV, 1943.

Cantos a Rosa, Madrid, Rialp, (–Adonais”, CXIV), 1954.

Lugares del corazón, en nueve sonetos que los celebran, Ángel Caffarena (ed.), Francisco Moreno Galván (ilustración), Málaga, Dardo (Antigua Imprenta Sur), 1962.

Coplillas, Málaga, Librería Anticuaria *El Guadalhorce* (–Cuadernos de María José”, IX), Imprenta Dardo, 1966.

Ardiente jinete: Poemas de amor (1931-1954), Ángel Caffarena (ed.), Diputación Provincial de Málaga (–Puerta del Mar”, I), 1984.

Sonetos de amor por un autor indiferente, Antonio Carvajal (ed.), Universidad de Granada, Aula de Poesía del Secretariado de Extensión Cultural-Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1984.

Cancionerillo de la Casería (1940-1945), Ángel Caffarena (ed.), Málaga, El Guadalhorce (–Ángel”, 5), 1987.

Poesía (1929-1980), Cristóbal Cuevas (edición, selección y prólogo), Excmo. Ayuntamiento de Málaga (–Ciudad del Paraíso”, I), 1989.

Rayo sin llama, José Hernández (il.), Real Maestranza de Caballería de Ronda, Julio Soto (imp.), Marzo 1993.

Objetos perdidos, Valencia, Pre-Textos, 1997.

La rebusca, Rafael Inglada (ed.), Martita Wiessing (ilustración), Málaga, –Poesía Circulante”, 14, Imprenta Sur, Unicaja, 1998.

Objetos perdidos, Valencia, Pre-Textos (–La Cruz del Sur”, 291), ²1998,

Cantos a Rosa, Valencia, Pre-Textos, ²1999 (aum.).

Entre otros olvidos, Valencia, Pre-Textos, 2001.

Yo sólo sé nombrarte, Emilia Velasco Marcos (pról.), J. A. Muñoz Rojas y Asunción Escribano Hernández (sel. y ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, XI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2002.

Canciones (1933-1940), Benalmádena, Ediciones De Aquí (–Seguro Azar (poesía), I”, J. M. Labrador (il.), 2003.

La voz que me llama, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Razón del tiempo: (Antología poética, 1929-2005), Antonio A. Gómez Yebra (edición e introducción), Málaga, Fundación Málaga (–Las 4 estaciones”, 5), 2005.

Dos sonetos, Málaga, Ediciones Imperfectas (–Selección de poesía española”), Jesús Martínez Labrador (il.), Amina y Salvador López Becerra (imp.), 2006.

Memoria fiel [Antología], Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006.

José Antonio Muñoz Rojas: Textos poéticos (1929-2005), Rafael Ballesteros, Julio Neira y Francisco Ruiz Noguera (ed. y pról.), Madrid, Cátedra, 2006.

Obra completa en verso, Clara Martínez Mesa (estudio y edición), Valencia, Pretextos, 2008.

Versos: José Antonio Muñoz Rojas, Álvaro García (edición e introducción.), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009.

I.I.II. Poemas sueltos

–“Desolado” y “Miedos”, Sevilla, *Revista de Filosofía y Letras*, 1, Diciembre 1928, p. 10.

–“Romance de la luna sola: (Del libro *Versos de retorno*, próximo a aparecer)”, Sevilla, *Revista de Filosofía y Letras*, [3], Febrero 1929, p. 50.

–“De par en par”, Madrid, *Nueva Revista*, 4, 31-enero 1930, p. 1.

–“Del aire”, Madrid, *Nueva Revista*, 6, 14-Marzo 1930, p. 3.

–“Versos”, Buenos Aires, Martin S. Noel, Jorge Luis Borges *et al.* (directores), *Síntesis: Artes, Ciencias y Letras*, 38, Julio 1930.

–“Adrina”, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez (imp.), Madrid, 1932.

–“Dingle Lane 1932”, Manuel Altolaguirre (imp.), Madrid, Ediciones Héroe, 1933.

–“Sombra del Paraíso, por Vicente Aleixandre”, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, *Escorial*, 43, 1944, pp. 458-463.

–“Poema”, Madrid, *La tentativa poética*, 1935-“Paso de Dios”, Córdoba, *Cántico*, 4, Abril 1948.

–“Geórgica”, Madrid, *Correo Literario*, (–Arte y letras hispanoamericanas”, 7), 1-Septiembre 1950, p. 3.

–“Las Consolaciones”, Málaga, *Caracola*, 1, Noviembre 1952.

- Sonnet", Bruselas, *Le Journal des Poetes*, 4 (Número spécial consacré a la poésie espagnole actuelle"), Abril 1953, p. 9.
- Dios en el campo", Málaga, *Caracola*, 7, Mayo 1953.
- El tiempo en las herrizas", Málaga, *Caracola*, 11, Septiembre 1953.
- Altos Mayos", Málaga, *Caracola*, 18, Abril 1954.
- Con la canción, el agua, la ribera..." y --Sí, eres la misma. Cuando considero...", Málaga, *Caracola*, 42, Abril 1956.
- Cuando te fuiste me quedé diciendo...", Málaga, *Caracola*, 46, Agosto 1956.
[Sonetos VII y XII de *Abril del alma*] en *Antología de Adonais*, Vicente Aleixandre (prólogo), Madrid, Rialp (--Adonais"), 1956.
- --Oscuridad adentro", Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, XVI, Julio 1957, pp. 71-75.
- Plegaria a la Virgen", Málaga, *Caracola*, 64, febrero 1958.
- Miguel", Málaga, *Caracola*, 96-97, octubre-noviembre 1960.
[Varios textos], en *Antología de la poesía malagueña contemporánea* (Ángel Caffarena (ed.), Málaga, Ediciones El Guadalhorce, 1960, pp. 133-142.
- Poema XIII" de *Cantos a Rosa* y --La madre" de *Canciones*, en *Segunda Antología de Adonais*, Vicente Aleixandre (prólogo), Madrid, Rialp (--Adonais", CC), ¹1962, pp. 44-45.
- [Varios poemas], *ABC*, 25- enero, 1969.
- --A una ciclista", en Antonio Gallego Morell (ed.), *Literatura de tema deportivo*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 17-18.
- "Salmo", Ángel Caffarena (ed.), Málaga, Imprenta Sur --Dardo- (--Cuadernos de María Isabel", X), 1970.
- Madrid en flor, en flor y primavera...", *ABC*, 14-octubre 1971.
- Miguel", Málaga, *Caracola*, 108-110, Oct-Diciembre 1961, 1975, p. 120.
- Miguel", en *Selecciones de Poesía Española*, M^a Gracia Ifach y Manuel García García (ed.), Plaza y Janés, 1975.
- Ella estaba en el campo. Y era alegre...", en *Breviario de poesía malagueña contemporánea: (1881-1965)*, Juvenal Soto, Ángel Caffarena y M^a Victoria Atencia (eds.), Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria *El Guadalhorce*, Imprenta Sur, 1975, p. 31.
- [--Si te llamo azucena" y --Contigo aquí, contigo"], en Ricardo Velilla Barquero (ed.) en *Poesía española: (1939-1975)*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1977, pp. 128-129

- “Amor, oh pluma...”, Salvador López Becerra (director), J. Moreno Villa (ilustración), Málaga, *—Torre de las Palomas*, 42, 1984.
- Romance de don Sebastián, rey de bastos”, Ángel Caffarena (ed.), Málaga, El Guadalhorce (*—Cuadernos de María José*”, LXVIII), 1984.
- Testimonio”, Madrid, *Revista de Occidente*, 44, XII, Enero 1985.
- Coplas”, en *Homenaje a Ángel Caffarena*, Diputación Provincial de Málaga, 1986, pp. 58-59.
- Amor, oh pluma...”, Córdoba, *Zubia*, 3ª época, 14, Septiembre 1986.
- José Antonio Muñoz Rojas, Carlos Rodríguez-Spiteri (prólogo), Málaga, Publicaciones del Centro Cultural de la Generación del 27, 1986.
- *—Dos poemas de José Antonio Muñoz Rojas*”, *Sur*, 27-Enero 1990.
- [poemas], en *Guadalhorce: chorro de luz*, Ramón León (fot.), Sevilla, *—Surcos de Luz*”, 1993.
- Poemas inéditos”, *El Correo de Andalucía* (*—La mirada*”), 28-October 1994.
- Lo peor es que me pase lo que me pasa...”, *Ánfora Nova*, 27-28 (*—Homenaje a Rafael Alberti*”), 1996.
- [Poema prólogo] a *Los altos oleajes*, de José M. del Pino, Rafael León (ed.), Jesús M. Labrador (ilustración), Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 1998.
- [Poemas], en *Lecturas Poéticas de la Huerta de San Vicente. José Antonio Muñoz Rojas*, Juan José García y Jesús Ortiga (ed.), Excmo. Ayuntamiento de Granada, Casa-Museo de Federico García Lorca, otoño-1999.
- Qué vendaval de sueños te arrojan a mis playas...”, Málaga, *Litoral*, 231-232, 2001, p. 153.
- [Varios poemas], Antonio Rodríguez Jiménez (coord.), Córdoba, *Los cuadernos de Sandua* (*—Jardines de Viana*”), Caja Sur, Mayo 2001.
- Dos poemas inéditos”, *El País* (Babelia), 2-Febrero 2002, p. 3.
- Me la encontré de pronto. Dije: ¡Rosa!...”, Málaga, *Litoral*, 234 (*—Los ojos dibujados: El autorretrato en la poesía española y el arte contemporáneos*”), 2002, p. 228.
- Tres poemas de José Antonio Muñoz Rojas”, Málaga, *El maquinista de la generación*, Centro Cultural de la Generación del 27, 5, Diciembre 2002, pp. 79-81.
- *—Compasión*”, en Madrid, *Once de Marzo: (Poemas para el recuerdo)*, Eduardo Jordá y José Mateos (ed.), Valencia, Pre-Textos & Librería Rafael Alberti, 2004, p. 122.
- Quiero las anchas tardes...”, en *Pepe Ponce. Objetivo: La palabra* [catálogo de la exposición fotográfica de Pepe Ponce celebrada en el Rectorado de Málaga], Universidad de Málaga, 2005, s.p.

I.II.OBRA EN PROSA DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

I.II.I. Libros

Historias de familia, Eduardo Vicente (il.), Madrid, *Revista de Occidente*, Imprenta Silverio Aguirre, 1945.

Las cosas del campo, Málaga, “El Arroyo de los Ángeles”, 3, 1951.

Las cosas del campo, Madrid, *Ínsula*, XIII, Imprenta de Silverio Aguirre, ²1952.

Las musarañas, Madrid, *Revista de Occidente* (“Elavileño”), 1957.

Las cosas del campo, Barcelona, *Destino* (“Áncora y Delfín”, 474), 1976.

Antequera, norte de mi pluma, Francisco López Estrada (pról.), Caja de Ahorros de Antequera, Publicaciones de la “Biblioteca Antequerana”, XII, 1977.

Cet âge lointain. Las musarañas, François Pechère (tr.), Bruxelles, 1977.

Cuentos surrealistas, Madrid, Turner, 1979.

Las cosas del campo, Barcelona, Orbis (“Grandes autores españoles del siglo XX”, 94), 1985.

Amigos y maestros, Valencia, Pre-Textos, 159, 1992.

La gran musaraña, Valencia, Pre-Textos, 192, 1994.

Dejado ir: (estancias y viajes), Valencia, Pre-Textos, 221, 1995.

Ensayos anglo-andaluces, Valencia, Pre-Textos, 275, 1996.

Antequera, norte de mi pluma, Francisco López Estrada (pról.), Antequera, Unicaja, ²1998 (aum.).

Las cosas del campo, Martita Wiessing Oropesa (il.), Valencia, Pre-Textos, 1999.

Historias de familia, Valencia, Pre-Textos, 432, 2000.

Consolaciones del campo, Antonio Carvajal (introducción y selección), Francisco Fernández (fotografía.), Marite Martín Vivaldi (ilustración), Granada, Instituto Alhambra, 2000.

Las musarañas, Valencia, Pre-Textos, 2002.

El Comendador, Jerez, Tertulia de la Chancillería, 2004.

Las musarañas: (Alemán/Español: selección), Auswahl (sel.), Ayuntamiento de Rincón de la Victoria (Málaga), “Victoria de la literatura”, 4, 2005.

Las sombras, Julio Neira y José Antonio Mesa Toré (ed.), Málaga, Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur, 2005.

El Comendador, Clara Martínez Mesa (ed.), Valencia, Pre-Textos, 2006.

Las cosas del campo, Manuel Borrás (sel.), Martín Chirino (il.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2006.

Las sombras, Manuel Ramírez y Clara Martínez Mesa (ed.), Valencia, Pre-Textos, 2007.

Las cosas del campo, Juan Luis Hernández Mirón (ed.), Luis Landero (pról.), Sevilla: Renacimiento, 2015.

I.II.II. Textos sueltos en prosa

--Primera maravilla de los viajeros", Madrid, *Cuatro Vientos*, 1, 1933, pp. 50- 57. [Número disponible en file:///C:/Users/basant/Downloads/Los%20Cuatro%20vientos%20(Madrid).%202-1933,%20no.%201.pdf].

--Hombre al agua", Madrid, *Cruz y Raya*, 20, 1934, pp. 69-83.

--A cielo raso. Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*", Madrid, *Cruz y Raya*, 25, 1935, pp. 135-147.

- Al poeta que lo parta un rayo", Madrid, *Cruz y Raya*, 22, 1935, pp. 107-112.

- El suicidio de un jesuita", Sevilla, *Nueva Poesía*, 2-3, Nov-Diciembre 1935 (folletín).

--Gerard Manley Hopkins", Madrid, *Cruz y Raya*, 34, Ene-1936, pp. 105-118.

--A cielo raso. Vicente Aleixandre: *la destrucción o el amor*", Madrid, *Cruz y Raya*, 25, 1935, pp. 135-147

--Un libro español en la biblioteca de Donne", Madrid, *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, pp. 108-111.

--La poesía en Inglaterra. T. S. Eliot", Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, *Escorial*, IV, 1941, pp. 310-313.

--Algunas consideraciones inglesas sobre la España del siglo XVII", Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, *Escorial*, VI, 1942, pp. 298-305.

--Gerard Manley Hopkins, sacerdote y poeta", Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, *Escorial*, 36, 1943, pp. 113-116.

--Un estudio sobre los autos calderonianos [de Alexander A. Parker]", Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, *Escorial*, 39, 1943, pp. 291-297.

--En el centenario de Gerard Manley Hopkins, S. J.: (1844-1899)", Madrid, *Razón y Fe*, 574, 1945, pp. 569-574.

--Active Dust", Madrid, *Finisterre*, III, 1948, pp. 206-210.

- Apuntes para un estudio de las relaciones literarias de Donne con España”, en *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie*, Barcelona, 1948, pp. 225-242.
- Juan Ramón en Padilla, 34”, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1948, pp. 859-860.
- Los metafísicos en España”, *Ínsula*, 29, 1948, p.2.
- La última obrita de Mr. Waugh”, Madrid, *Finisterre*, II, 1, 1948, pp. 105-106.
- Sobre los poemas recientes de T. S. Eliot”, *Arbor*, 49, 1950, pp. 89-94.
- Poesía sobre el tiempo”, Madrid, *Ínsula*, 62, Febrero 1951.
- P. Snow: The masters”, *Ínsula*, 72, Dic-1951.
- Noticias de alarifes y escultores del siglo XVIII en Antequera”, Málaga, *Gibralfaro*, 1951, pp. 51-55.
- La dulce y agria Andalucía”, *Clavileño*, 17, 1952, pp. 59-65.
- Recuerdo de Pedro Salinas”, Madrid, *Ínsula*, 74, 15-Feb-1952, p. 9.
- Nota sobre el encanto de la *Fábula del Genil*”, Málaga, *Gibralfaro*, 2, 1952, pp. 155-160.
- Roy Campbell: Light on a dark house”, *Clavileño*, 15, 1952, pp. 74-75.
- Visitas y tardes. Homenaje a Azorín”, Madrid, *Ínsula*, 94, Oct-1953, p. 9.
- Trayectoria poética de Pedro Espinosa”, en *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Universidad de Sevilla, 1953, pp. 19-37.
- [los sonetos VII y XII de *Abril del alma*], *Antología de Adonais*, Vicente Aleixandre (pról.), Madrid, Rialp, ¹1953, pp. 68-69.
- [Los sonetos I y III de *Sonetos de amor por un autor indiferente* seguidos de -Sazón de todo”, de *Las cosas del campo*], en Enrique Azcoaga, *Panorama de la poesía moderna española*, Buenos Aires, Periplo, 1953, pp. 225-226.
- Carta de José Antonio Muñoz Rojas”, Málaga, *Caracola*, 18, 1954, p. 7.
- Las musarañas”, *Ínsula*, 100-101, Abril 1954.
- Prólogo” a *Nunca en vano*, de Nicolás Martín Alonso, Madrid, *Revista de Occidente* (-Clavileño”), 1955.
- Recuerdo y homenaje a Juan Guerrero”, Madrid, *Ínsula*, 113, Mayo 1955.
- Más cartas de Valera”, Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, V, Agosto 1956, p. 233.
- Notas sobre la Andalucía de Don Juan Valera”, Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, VII, Oct-1956, pp. 9-22.
- Crítica y Glosa de *Las musarañas*”, *ABC*, 19-Nov-1957.

- "Gerald Brenan en Yegen", Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, 22, Ene-1958, p. 89.
- "Carta a Dámaso Alonso sobre Don Ignacio de Toledo y sus papeles", Madrid, *Ínsula*, 138-139, May-1958.
- "Vicente Aleixandre a treinta años vista", Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, 32-33, Nov-Dic-1958, pp. 322-323.
- "La Heloisada", en *Veinte cuentos españoles del siglo XX*, Enrique Anderson-Imbert y Laurence Kiddle, New York, Appleton-Century-Crofts., 1961.
- "Encuentro con Donne", Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, 79, 1962, pp. 23-48.
- "Leopoldo Panero", Madrid, *Ínsula*, 193, Dic-1962.
- "Carta al Padre Alfonso Querejazu sobre la perfección cristiana", en *Verso y prosa de Gredos*, Madrid, Gráficas Valera, 1963, pp. 27-44.
- "Carta de José A. Muñoz Rojas a Enrique Canito", Madrid, *Ínsula*, 200-201, 1963, p. 11.
- "A un poeta ausente: (Emilio Prados)", Ángel Caffarena (ed.), Málaga, *Dardo*, 1964.
- "F. S. Eliot", Madrid, *Revista de Occidente*, 26, 1965, pp. 227-232.
- *Málaga*, Madrid, Publicaciones Españolas (una separata de la obra "La España de cada provincia"), 1965.
- "Hasta más ver", Madrid, *Ínsula*, 233, Abr-1966.
- "Carta abierta de José Antonio Muñoz Rojas a Don Francisco García Pavón", *El Mundo*, 8-enero 1967.
- "Carta tardía a Vicente Salas Viu", Madrid, *Ínsula*, 255, Febrero 1968, p. 3.
- "A Dámaso Alonso en sus alturas", en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, p. 33.
- "Fú mejor que nadie a estas alturas", en *Homenaje a Miguel Hernández*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975, p. 174.
- "Advertencia en 1975" [a *Las cosas del campo*], Barcelona, Destino ("Áncora y Delfín"), 1976, pp. 8-11.
- "Recuerdo y perfil de Luis Felipe Vivanco", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, pp. 18-20.
- "Una curiosa traducción protestante del Padre Estella", en *Homenaje a Emilio Gómez Orbaneja*, Madrid, 1977, pp. 355-360.
- "Carta prólogo" a *La encina de Morales* de Solita Gómez Raggio, Rafael León (ed.), Málaga, Gráficas Urania, 1978.

- [Sin título], en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, C.S.I.C., 1978, pp. 803-806.
- "Doña Natalia", Madrid, *Ínsula*, 396-397, Noviembre 1979.
- "Homenaje a María Pepa Estrada", Málaga, *El Guadalhorce*, 1980.
- "El primer Don de la ciudad. Doña Elena de Zayas", Antequera, *El Sol de Antequera*, 31-May-1981.
- "La imagen romántica de España. Los precursores", en VVAA, *Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 11-17.
- "Don Miguel, en Cambridge", en VVAA, *Homenaje a Lucas Beltrán*, Madrid, 1982, pp. 485-486.
- "Prólogo", en *El Pirineo y los sarrios: (sinfonía cinegética)* de Alfonso de Urquijo, Madrid, Velásquez ("Biblioteca cinegética española"), 1982.
- [Sin título], en *Homenaje a Pablo García Baena*, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, 1984, pp. 157-158.
- [Sin título], en *Poesía en honor de J. M. Blecua*, Universidad de Barcelona, 1984, p. 19.
- [Palabras preliminares a] *Ardiente jinete*, Ángel Caffarena (ed.), Diputación Provincial de Málaga ("Puerta del Mar", I), 1984.
- "Paquita Musaraña", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N.º 452-453, 1984, p. 16.
- "Última carta a Vicente Aleixandre desde un agosto imposible, desde la Casería", Madrid, *Ínsula*, 458-459, enero 1985, s.p.
- "Testimonio", en *Vicente Aleixandre: Primeros poemas*, Madrid, Revista de Occidente [Anexo al nº 44, XII, extraordinario, edición facsímil], 1985.
- "Melchor y Federico en su correspondencia", Granada, *Ideal*, 20-Septiembre 1986.
- "Mi aventura poética". Conferencia seguida de lectura de poemas, ofrecida en la Diputación Provincial de Málaga el 28-Noviembre 1986, inédita.
- "Mis recuerdos de José María Hinojosa", *Sur*, 20-Septiembre 1986.
- "Glosa al pincel de Hoefnaguel", Excmo. Ayuntamiento de Antequera, Julio 1987.
- "Una experiencia histórica singular: Juan Lladó y la obra cultural del Banco Urquijo", Madrid, *Círculo de Empresarios*, 37, 1987, pp. 117-132.
- "Pepe Bergamín, cerca y lejos", Málaga, *Puerta oscura*, 6, 1988, pp. 8-9.
- "A Emilio Prados en su libertad", Málaga, *Puerta oscura*, 6, 1988, p. 46.
- "La poesía de María Victoria Atencia", Málaga, *Sur*, 3-Junio 1989.
- "Encuentro con Miguel", Barcelona, *El Ciervo*, 70 (supl. *Pliego de Poesía*, "Homenaje a Miguel Hernández"), 1992.

- ~~Prólogo~~” a *Reding*, de Joaquín Cestino, Málaga, *Dardo* -Antigua Imprenta Sur-, 1992.
- (prólogo a), *Antequera, memorias de una época: cincuenta años de la vida de una ciudad a través de la fotografía, (1855-1935)*, Antonio Parejo y Jesús Romero (eds.), Antonio Parejo Barranco (intr.), Juan Alcaide de la Vega et al. (text.), Antequera, Unicaja, Publicaciones de la Biblioteca Antequerana Unicaja, 1992.
- ~~Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada~~”, *Revista de Estudios antequeranos*, Biblioteca antequerana de Unicaja, Nº 2, 1993, pp.
- ~~La~~ poesía de Fernando Ortiz”, *El Correo de Andalucía* (~~La~~ mirada”), 20-May-1994.
- ~~Diarios inéditos~~”, *El Correo de Andalucía* (~~La~~ mirada”), 28-Oct-1994, p. 33.
- ~~Como la vida misma: A Mari Pepa Estrada~~”, *Sur*, 25-Abril 1995, p.46.
- [Introducción a] *Fábula del Genil*, Francisco Fernández (foto.), Pedro Garcíarías (ilustración), Diputación Provincial de Granada (~~Genil~~ de Literatura”), 10), 1995.
- ~~Prólogo~~” a *Alma región luciente* de Antonio Carvajal, Madrid, Hiperión (~~Poesía~~ Hiperión”), 315), 1997, pp. 9-13.
- ~~Un hombre cabal~~ (a la memoria de José Rodríguez Galán)”, en José Rodríguez Galán, *El amor y la esencia*, José Antonio Muñoz Rojas, Antonio Carvajal y Jesús Martínez Labrador (prólogo), Antequera, Unicaja, 1999, p. 9.
- ~~Memoria de Emilio Prados~~”, en *Cita sin límites: homenaje a Emilio Prados en el centenario de su nacimiento (Málaga 1899-México 1962)*, María José Jiménez Tomé (coord.), Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2001.
- ~~El resplandor de Ignacio Sánchez Mejías~~”, Sevilla, *Revista de Estudios Taurinos*, 11, 2000, pp. 219-230.
- ~~Del libro inédito El Comendador~~”, en *Sevilla y la Literatura: Homenaje al Profesor Francisco López Estrada*, R. Reyes Cano, M. de los Reyes Peña y Klaus Wagner (ed.), Universidad de Sevilla, 2001.
- ~~Memoria de Emilio Prados~~”, en *Cita sin límites: Homenaje a Emilio Prados en el centenario de su nacimiento*, M^a José Jiménez Tomé (coord.), Universidad de Málaga, 2001.
- ~~Todavía y entonces~~”, *La Opinión de Málaga* (supl. ~~Luces~~”), 31-Marzo 2002, p. 41. En el monográfico ~~Alfonso Canales: Libros, vida, poesía~~”.
- ~~Caída~~, de Álvaro García”, Ateneo de Málaga, 3, Septiembre 2002.

-[Prólogo a] *La Antequera de Washington Irving*, de Antonio Parejo, Ayuntamiento de Antequera y Fundación Unicaja, 2003.

II. TRADUCCIONES REALIZADAS POR MUÑOZ ROJAS

- Francis Thompson (1860-1909)", Madrid, *Cruz y Raya*, 15, Junio-1934, pp. 79-96.
- "¿Quién pone puertas al canto?" de Jacques Maritain, Madrid, *Cruz y Raya*, 25, 1935, pp. 7-51.
- Gerard Manley Hopkins", Madrid, *Cruz y Raya*, 34, Ene-1936, pp. 105-118.
- "East Coker" de T. S. Eliot, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, *Escorial*, 14-Ene-1941.
- Los poemas de Crashaw a Santa Teresa" (estudio y versión), Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, *Escorial*, 26, 1942, pp. 447-468.
- "East Coker" de T. S. Eliot, en *T. S. Eliot. Poemas*, Charles D. Lay (pról.), Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas, Charles D. Ley y José Luis Cano (trad.), Madrid, Editorial Hispánica ("Adonais", XXVI), 1946, pp. 60-73.
- The Seventage Letters", Madrid, *Finisterre*, 23-Septiembre 1947.
- The Hollowmen" de T. S. Eliot, Córdoba, *Cántico*, 8, 1948, pp. 10-11.
- La abadía de Tintern" de William Wordsworth, Málaga, *A quien conmigo va*, 1950.
- East Coker" de T. S. Eliot, *Adonais*, 76-77, 1951, pp. 60-83.
- [Reseña a] -Bromfield, Louis: *Out of the Earth*", *Moneda y Crédito*, 34, Abril 1951, pp. 113-114.
- "Rehúsa lamentar la muerte de una muchacha quemada en Londres" de Dylan Thomas, en *Antología de poetas ingleses modernos*, Dámaso Alonso (coord.), Madrid, Gredos, 1963.
- Pararnos y mirar. Traducción de poesía inglesa por José Antonio Muñoz Rojas*, Álvaro García (edición e introducción), Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Nº 19, 2009.

III. ENTREVISTAS CON EL POETA

BORRÁS, Manuel y RAMONEDA, Arturo, -José Antonio Muñoz Rojas: La poesía sólo existe en el lector", *Diario 16* ("Culturas"), 10 julio -1993, pp. VI-VII.

CAPARRÓS, Ignacio, “José Antonio Muñoz Rojas, escritor y poeta”, Málaga, *Acento andaluz*, Feb-2000, pp. 76-79.

GARCÍA, Álvaro, “Entrevista José Antonio Muñoz Rojas: *Si me creyera importante, ya estaría disuelto en el éter*”, Málaga, *Sur*, 14-Sep-1997, pp. 80-81.

-----“El poeta en el tiempo: entrevista a José Antonio Muñoz Rojas”, *El maquinista de la generación: Revista de cultura*. 17, octubre 2009, págs. 111. También en los “Papeles de la Ciudad del Paraíso” de la edición malagueña de *El Mundo*, el 29 de septiembre de 2006.

GUTIÉRREZ, Francisco, “José Antonio Muñoz Rojas: *A mi edad ya se vive medio en el pasado, medio en el presente*”, Málaga, *Sur*, 12-Noviembre 1998, p. 60.

MARTÍNEZ MESANZA, Julio y CUENCA, Luis Alberto de, “Los poetas dan voz a la realidad, es decir, a la belleza”, *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 45, julio 1996, pp.13-25.

NAVARRO, Justo, “José Antonio Muñoz Rojas: Escribir es querer llevarnos las cosas con nosotros”, *El País*, 29-May-1999, pp. 18-19.

PÉREZ VENEGAS, Dionisio, “Diálogo en La Casería: otras cosas, y el campo”, Barcelona, *Quimera*, 266, enero 2006, pp. 39-43.

RODRÍGUEZ, Juan M^a, “José Antonio Muñoz Rojas. Por entre las musarañas”, *Diario 16*, 8-Marzo 1992, p. 28-30.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, “José Antonio Muñoz Rojas: *Lo que no se recuerda no está vivo*”, *El País* (“Babelia”), 2-Febrero 2002, pp. 2-3. Disponible en http://elpais.com/diario/2002/02/02/babelia/1012610350_850215.html. [Fecha de consulta 14/11/2014].

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso, [Entrevista a José A. Muñoz Rojas], “Entre *Versos de retorno* y suspiros del conde, una visita a José Antonio Muñoz Rojas”, Málaga, *Calas: Revista de Literatura del Centro Cultural*, N° 1, Junio de 1997, p. 6.

SOLER, Antonio, “José Antonio Muñoz Rojas, en su tiempo”, *ABC*, 17-Jul-1998, pp. 16-18. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1998/07/17/018.html>.

VICENTE ASTORGA, J., “Poeta en su tierra”, *Sur*, 10-Feb-1992, pp. 6-7.

VIGORRA, Jesús, “Entrevista a José Antonio Muñoz Rojas”
URL <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1016022> [Fecha de consulta 14/2/ 2015].

IV.BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE MUÑOZ ROJAS

AA.VV., *Entre otros recuerdos. José Antonio Muñoz Rojas: Cien años*, Antequera, Centro Cultural Santa Clara, 2009.

ALBALADEJO, Tomás, “Contemplación y escritura: El Cristo de Velázquez de José Antonio Muñoz Rojas”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 9-22.

ALCAIDE DE LA VEGA, Juan, “Introducción al mundo poético de José Antonio Muñoz Rojas”, *El Sol de Antequera*, 7 enero 1961, pp. 3-4.

---- “Carta a José Antonio Muñoz Rojas”, Antequera, *Galeote*, 8, 1991, pp. 20-25.

---- “Memoria y desmemoria en la literatura de Antequera: (José Antonio Muñoz Rojas: un humanista y barroco del siglo XX)”, *Actas del VIII Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura*, Diputación provincial de Málaga, 7-10 febrero 2002.

ALEIXANDRE, Vicente, “El niño y el hombre: (A José Antonio Muñoz Rojas)”, en *Antología de la Poesía Malagueña Contemporánea*, Málaga, Ángel Caffarena (ed.), El Guadalhorce, 1960, pp. 51-52.

----- “Algunos caracteres de la nueva poesía española”, en *Obras completas*, II, Madrid, 1978.

----- “José Antonio Muñoz Rojas, entre corte y cortijo”, en *Obras completas*, II (de “Nuevos encuentros”), Madrid, 1978, pp. 474-478.

----- “José Antonio Muñoz Rojas, señor andaluz”, Madrid, *Ínsula*, 109, enero 1955. Después en sus *Obras completas*, II, Madrid, 1978, pp. 335-336

ALMARCEGUI, Alicia, “Rescaldos inéditos de la prosa y la poesía vital de José Antonio Muñoz Rojas”, *Diario de Sevilla*, 7-Mayo 2005.

ALONSO, Dámaso, “Carta a José Antonio Muñoz Rojas: Sobre la mayoría, la minoría y las cosas del campo”, Madrid, *Ínsula*, 76, Año VII, 15-Abril 1952, pp. 1-2, 10.

- ALONSO, José Ismael, “José Antonio Muñoz Rojas. Campos de Andalucía”, Madrid (RENFE), *Paisajes desde el tren*, 128, Jun-2001, pp. 22-25.
- ANDRÉS RUIZ, Enrique, “Decir por decir: los últimos poemas de Muñoz Rojas”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp.23-30.
- ANTÓN, José, “Instantes y palabras en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas”, [s.e.]. Ejemplar mecanografiado, en el archivo del autor.
- APARICIO, F., “Las cosas del campo”, *Razón y Fe*, 671, diciembre 1953.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción, “*Cantos a Rosa*: (Una lección de poética)”, Barcelona, *Quimera*, 266, enero 2006, pp. 19-22.
- ARROYO, Javier, “El escritor Muñoz Rojas reedita su poesía de juventud”, *El País* (Andalucía), 5-Noviembre, 2003.
- ATENCIA, María Victoria, “Chanel, 19”, en *Galeote, Poesía*, 8 (*Homenaje a José Antonio Muñoz Rojas*), Francisco Javier Torres y Ricardo Mingo (die.), Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 1991, p. 49.
- ATENCIA, María Victoria, “Las potestades”, *El Correo de Andalucía* (“La mirada”), 28-Oct-1994, p. 34.
- AUMENTE, C., “Muñoz Rojas recibe el premio Luis de Góngora como un artista y artesano de la palabra”, *Diario de Córdoba*, 17-Dic-1998, p. 4.
- BAENA PEÑA, Enrique, “La invención esencial, voz interior e identidad lectora en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas”, en *Umbrales del imaginario: Ensayos de estética literaria en la modernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2010, pp. 29-39.
- “Estudio y edición crítica de las obras de José A. Muñoz Rojas”, *Literatura española contemporánea*, II, Universidad de Málaga, 1988. Proyecto docente inédito.
- “José Antonio Muñoz Rojas, poeta romántico”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 31-53.
- BAENA, Enrique; CHICA, Francisco, “José Antonio Muñoz Rojas: La significación de su obra en el contexto de la literatura española contemporánea”, Antequera, *Galeote*, 8, 1991, pp. 26-30.
- BALCELLS, José María, “José Antonio Muñoz Rojas y su visión poética de la naturaleza”, *Lectura y signo: revista de Literatura*, N°8, 1, 2013, pp. 145- 163.

BEJARANO, Francisco, ~~Leer~~ a Muñoz Rojas”, *El Correo de Andalucía* (~~La~~ mirada”), 28-octubre 1994, p. 36 [en el monográfico sobre el autor].

----- ~~A~~ José Antonio Muñoz Rojas por sus *Cantos a Rosa*”, en *Galeote*, [número monográfico citado], p. 50.

BEJARANO, José, ~~Muñoz~~ Rojas entre olivos, olvidos y versos”, *La Vanguardia*, 17-May-2002.

BEJERANO, Víctor, ~~Un~~ poeta entre dos eras”, *La vanguardia*, 30 septiembre 2009, p.29.

BENÍTEZ SANCHEZ, Juan, *Revista de estudios antequeranos*, Antequera 25 de marzo de 1992.

----"A José Antonio Muñoz Rojas". *Revista de estudios antequeranos*, Año V, tomo X, 1997, pp. 427-436.

BORRÁS ARANA, Manuel, ~~José~~ Antonio Muñoz Rojas”, *El Correo de Andalucía* (~~La~~ mirada”), 28-octubre 1994, p. 29.

BORRÁS, Manuel, ~~José~~ Antonio Muñoz Rojas o parar recordar por qué hemos venido”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 55- 61.

BROWNE, James R., ~~José~~ Antonio Muñoz Rojas. *Las Musarañas*”, *Books Abroad U.S.A.*, Spring 1959.

CABRA DE LUNA, José Manuel, ~~ación~~”, en *Galeote*, 8, 1991, p. 51.

CABANILLAS, José Julio, ~~Muñoz~~ Rojas: literatura y vida”, *El Correo de Andalucía* (~~La~~ mirada”), 28-Oct-1994, p. 34.

CAFFARENA, Ángel, ~~Nota~~ a la edición” de *Coplillas* de José Antonio Muñoz Rojas, Málaga, Librería Anticuaria *El Guadalhorce* (~~Euadernos~~ de María José”, IX), Imprenta Dardo, 1966.

----- ~~Nota~~ a la edición” de *Lugares del corazón, en nueve sonetos que los celebran* de José Antonio Muñoz Rojas, Francisco Moreno Galván (il.), Málaga, Dardo [Antigua Imprenta Sur], ~~Euadernos~~ de María Cristina”, 1962.

----- ~~Canciones~~”, en *Galeote*, 8, 1991, p. 52.

----- ~~Nota~~ a la edición” de *Salmo* de José Antonio Muñoz Rojas], Málaga, El Guadalhorce (~~Euadernos~~ de María Isabel”, X), 1970, p. 22 .

CALVO SOTELO, Leopoldo, ~~Muñoz~~ Rojas”. Discurso de presentación de Muñoz Rojas en el Homenaje ofrecido al poeta por la Sociedad Hispano-Británica de Madrid, el 26-Jun-2001; inédito

CALVO REVILLA, Ana –Claves interpretativas de la narrativa de José Antonio Muñoz Rojas: paisaje y tiempo en *Las cosas del campo*”, AAVV., *La novela española contemporánea*, María Dolores de Asís Garrote y Ana Calvo Revilla, Madrid, Universidad San Pablo CEU, 2005, pp. 61-82.

CALVO REVILLA, Ana; HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis, SANTISTEBAN, Fabiola de eds.), *Muñoz Rojas (1): Trayectoria vital*, Madrid, Triacastela, Fundación Javier Zubiri, 2015.

CALVO SOTELO, Leopoldo, –Muñoz Rojas”. Discurso de presentación de Muñoz Rojas en el Homenaje ofrecido al poeta por la Sociedad Hispano-Británica de Madrid, el 26-Jun-2001; inédito CANO, José Luis, –Rondando el surrealismo”, *ABC*, 3-Oct-1979, p. 32.

CANALES, Alfonso, –Teatro de Muñoz Rojas en el Conservatorio”, Málaga, *Caracola*, 17, 1954.

----- –El Maestro”, Antequera, *Galeote*, 8, 1991, pp. 31-32 [en el monográfico sobre el autor]. Este texto constituyó el discurso de presentación de Muñoz Rojas en su lectura poética en la Diputación Provincial de Málaga, el 28-Nov-1986.

CANO, José Luis, –José Antonio Muñoz Rojas: *Historias de familia*”, Madrid, *Ínsula*, 1, enero 1946.

----- –Las Musarañas de José Antonio Muñoz Rojas”, Madrid, *Ínsula*, 132, 1957.

---- –José Antonio Muñoz Rojas y la poesía de su prosa”, *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Guadarrama, 1960, 415-428.

----- –Rondando el surrealismo” *El País*, 3 octubre 1979, el artículo está disponible en http://elpais.com/diario/1979/10/03/cultura/307753216_850215.html.. p. 32.

CARANDE, Bernardo Víctor, –Muñoz Rojas y la agricultura”, *El Correo de Andalucía* (–La mirada”), 28-Oct-1994, p. 35.

----- –El poeta y el taxista”, *Culturas*, 13-Jul-2000, p. 2 [en el monográfico sobre el autor –Muñoz Rojas. Poeta de la tierra”].

CARNERO, Guillermo –*Cantos a Rosa*, de José Antonio Muñoz Rojas”, *El Mundo*, (El cultural), 12 marzo 2000, disponible en <http://www.elcultural.es/revista/letras/Cantos-a-Rosa/15604>.

CARVAJAL, Antonio, [Introducción a] *José Antonio Muñoz Rojas. Consolaciones del campo*, Francisco Fernández (fot.), Marite Martín Vivaldi (il.), –Espada de Luz”, 7, Granada, Instituto Alhambra, 2000, pp. V-VII.

----- –Poeta”, Granada, *Ideal* (–Artes y Letras”), 16-Nov-2002, p. 4.

- “Ana Jurado Moscoso” [sobre el romance de Muñoz Rojas con este título, perteneciente al *Cancionero de la Casería*], *Granada Hoy*, 13-Sep-2007.
- “Las lecciones del maestro amigo”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 63- 79.
- CONDE, Carmen, “*Cancionero Antequerano*”, *Ya*, 1-Junio 1983.
- CORTÉS, Rafael, “Muñoz Rojas publica una novela inédita que escribió hace 35 años”, *Málaga, Sur*, 19-May-2006.
- CORTINES TORRES, Jacobo, “El resplandor de Andalucía”, *Culturas*, 13-Jul-2000, p. 3.
- “José Antonio Muñoz Rojas, maestro y amigo”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 38, 2010, pp. 219-226. Disponible en http://institucional.us.es/revistas/rasbl/38/art_19.pdf [Consultado 28-01.2016].
- CUENCA TORIBIO, José M., “José Antonio Muñoz Rojas”, *ABC*, 21- enero-1982.
- CUEVAS, Cristóbal, *Ensayo introductorio* a su edición *José Antonio Muñoz Rojas. Poesía (1929-1980)*, Excmo. Ayuntamiento de Málaga, “Ciudad del Paraíso”, I, 1989, pp. 9-134.
- “Unos versos póstumos de José A. Muñoz Rojas”, Antequera, *Galeote*, 8, 1991, pp. 33-34 [en el monográfico sobre el autor, 19.1].
- (dir. y ed.), “Muñoz Rojas, José Antonio”, en *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 624-635
- CUEVAS, María del Rosario, “Poesía y biografía en José Antonio Muñoz Rojas”, en Antonio A. Gómez Yebra (ed.), *Patrimonio Literario Andaluz*, I, Málaga, 2004, pp. 169-189.
- CHAVARRÍA VARGAS, Emilio, “La doble naturaleza de los *Objetos perdidos*”, *Analecta Malacitana*, XXVII, I, 2004, pp. 169- 189.
- DÍAZ AGUILAR, Pilar, *Las traducciones de poesía inglesa de José Antonio Muñoz Rojas*, Memoria de Licenciatura, Dr. D. Juan Jesús Zaro Vera (dir.), Facultad de Filosofía y Letras (Traducción e Interpretación), Universidad de Málaga, 1995. Inédito.
- DÍAZ PÉREZ, Eva, “Dos poetas frente al espejo de sus versos”, *El Mundo* (Andalucía), 24-Oct-2000, p. 15.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier , “Muñoz Rojas en la órbita del 27 (y algunos poemas olvidados)”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp.95- 112.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, “José Antonio Muñoz Rojas: *Las sombras*”, *El Cultural* (suplemento de *El Mundo*) 15 noviembre 2007, p. 21.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, —Earte de ser mecenas”, Barcelona, *Destino*, 21-Mar-1964.
- DIRSCHERL, Klaus, —José Antonio Muñoz Rojas, poeta intercultural”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 115- 125.
- DUQUE, Aquilino, —Las rosas como son”, en [Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae](http://www.institucional.us.es/revistas/rasbl/38/art_20.pdf), (Homenaje al poeta José Antonio Muñoz Rojas), Nº 38, 2010, pp. Disponible en [URLwww.institucional.us.es/revistas/rasbl/38/art_20.pdf](http://www.institucional.us.es/revistas/rasbl/38/art_20.pdf). [Consultado en 15-12-2014].
- —De re rustica”, en *Galeote*, 8, 1991, p. 56.
- —Muñoz Rojas y *La gran musaraña*”, *El Correo de Andalucía* (—La mirada”), 28-Oct-1994, p. 30.
- —Muñoz Rojas en su leyenda áurea”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 127- 139.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, Asunción, —La poética del nombrar en José Antonio Muñoz Rojas” en *Analecta malacitana (AnMal electrónica)*, 20, 2006. Disponible en <http://www.anmal.uma.es/numero20/Escribano.htm>.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, —*Historias de familia*, por J. A. Muñoz Rojas”, *ABC*, 26-Nov-1945, p. 23.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, —Una aproximación al léxico de *Las cosas del campo*”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 141- 165. También disponible en <http://www.raco.cat/index.php/CLR/article/viewFile/267872/355469>.
- FERRERES, Rafael, —*Sonetos de amor por un autor indiferente*, por José Antonio Muñoz Rojas”, *Levante*, 1942.
- —*Abril del alma*, por José Antonio Muñoz Rojas”, *Levante*, 24-Diciembre 1943.
- —*Historias de familia*”, *Ya*, 23-Noviembre 1945.
- —*Poeta y campesino*”, *Levante*, 16-Ene-1955.
- —*Infancia perdida*”, *Levante*, 24-Nov-1957.
- GAHETE, Manuel, —La voz del visitante”, *Diario Córdoba*, 17-Abril1998.
- GALLEGO ROCA, Miguel, —Palabras que dicen cosas que amo y que conozco”, Granada, *Ideal*, 22-Jun-1990, p. 25.
- GALLEGO MORELL, —Muñoz Rojas, poeta desde Antequera”, *Ya*, 8-Ene-1984, p. 9.

- GARCÍA, Álvaro, "Actualidad de un maestro", *El Sol* ("Los libros de El Sol"), 14-Sep-1990, p. 8.
- "Gratitud", Málaga, *Sur*, 3-Ene-1993, p. 26.
- "Muñoz Rojas, el poeta joven", Málaga, *Sur*, 13-Abr-1997, p. 25.
- "La naturalidad", Málaga, *Sur*, 11-Jun-1998, p. 53.
- "M. R.", Málaga, *Sur*, 12-Nov-1998, p. 60 [en el monográfico "Muñoz Rojas, Premio Nacional de Poesía"].
- "El poeta y el regreso", *ABC Cultural*, 8-May-1999, p. 7.
- "Sobre la poesía de Muñoz Rojas", Málaga, *El maquinista de la generación*, Litoral & Centro Cultural de la Generación del 27, 5, Dic-2002.
- "Sobre la poesía de Muñoz Rojas", *El maquinista de la generación: Revista de cultura*, Nº. 5 y 6, diciembre 2002, P. 75.
- "Muñoz Rojas y la sencillez cotidiana", *El Ciervo*, año LVIII, diciembre 2009, Nº. 705, p. 35
- "Muñoz Rojas, traductor", en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 167-184.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "Objetos perdidos: (José Antonio Muñoz Rojas)", *ABC Literario*, 29-Ago-1997, p. 8.
- GARCÍA GIRÓN, Edmundo, "José Antonio Muñoz Rojas. Las cosas del campo", *Books Abroad U.S.A.*, Spring-1954.
- GARCÍA, Manuel, "Comentario a la Carta de Gredos de José Antonio Muñoz Rojas", *Extramuros*, 37, Mar-2004.
- GARCÍA, Miguel, "Poesía, 1929-1980. José Antonio Muñoz Rojas", *ABC literario*, 24-Feb-1990, p. V.
- "El Canto Cotidiano", *El País* ("Babelia"), 31-Oct-1998, p. 12.
- "Un poeta", *El País*, 12-Nov-1998.
- "La Recuperación de Muñoz Rojas", *El País* ("Babelia"), 26-Ago-2000, p. 7.
- "No olvidar a los poetas menores", *El País* ("Babelia"), 28-Jul-2001, p. 13.
- "De la fecunda senectud", *ABC* ("Bl nc o y Negro") 9-Abr-2005.
- GARCÍASOL, Ramón, "José Antonio Muñoz Rojas: Cantos a Rosa", Madrid, *Ínsula*, 111, 1956.
- GARRIDO MORAGA, Antonio M., "José Antonio Muñoz Rojas y su Ardiente jinete", Madrid, *Ínsula*, 469, Dic-1985, p. 8.

- "Platonismo y comunicación", *Galeote*, 8, 1991, pp. 36-37.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, "Las Mus r ñ s", *Gaceta Ilustrada*, 22-Feb-1958.
- GÓMEZ MENDOZA, Antonio y PAREJO, Antonio, et al., *De Economía e Historia. Estudios en homenaje a José Antonio Muñoz Rojas*, Málaga, Unicaja Obra Cultural, Delegación Provincial de Málaga, Junta de Andalucía, 1998.
- GÓMEZ TORRES, Ana, "José Antonio Muñoz Rojas, un clásico moderno, en edición de C. Cuevas", Málaga, *Sur* ("Cultural"), 27-Ene-1990, p. III [en el monográfico "Homenaje a Dámaso Alonso"].
- GÓMEZ YEBRA, Antonio, "La obra de José Antonio Muñoz Rojas", en *Razón del tiempo: (Antología poética, 1929-2005)*, Málaga, Fundación Málaga ("Las 4 estaciones", 5), 2005.
- GOÑI, Javier, "Muñoz Rojas: La poesía es intemporal pero tiene su momento", *El País*, 18-Ene-1996, p. 40.
- GRACIA NORIEGA, José Ignacio, "El tiempo del olvido", *Tiempo libre* ("La nueva España"), 31-Mar-1998, p. 2.
- "Muñoz Rojas y Pedro Penzol", *Tiempo libre* ("La nueva España"), 29-Nov-1998.
- GUERRERO, Ángel, "Premio Nacional de Poesía", *El Sol de Antequera*, 14-Nov-1998, pp. 1, 3, 23-24.
- GUTIÉRREZ, Francisco, "El testamento poético de Muñoz Rojas le hace merecedor del Nacional de Poesía", Málaga, *Sur*, 12-Nov-1998, p. 60.
- HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis, "José Antonio Muñoz Rojas y Pedro Espinosa: El sentimiento de la Naturaleza en *Las cosas del campo*", Castilla: *Estudios literarios*, N° 1, 2010, pp. 155-156. Disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12186>.
- "Las cosas del campo de José Antonio Muñoz Rojas", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Vol. 28, N° 2, 2012, pp.447-448. Disponible en <http://dadun.unav.edu/handle/10171/34210>.
- "Selección de glosas. José Antonio Muñoz Rojas y *Las cosas del campo*", en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 185-211.
- JAVIER TORRES, Francisco, "José Antonio Muñoz Rojas. Recordatorio", el lunes, 5 octubre, 2009, blog del autor y publicado también en *El correo de Sevilla* en 1994. Disponible en <http://franciscojaviertorres.blogspot.com.es/2009/10/jose-antonio-munoz-rojas-recordatorio.html>.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, "Amigos y maestros", *ABC literario*, 31-Dic-1992, p. 7.

- LANZ RIVERA, Juan José, *—José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009)—*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 713, 2009, pp.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *—La maestría poética de Pedro Espinosa—*, *Antequera, Galeote*, 8, 1991, pp. 40-41.
- *—Testimonios de una convivencia amistosa y magistral—*, Granada, *Ideal* (*—Artes y Letras—*), 17-Abr-1993, p. VI. Después en *El Sol de Antequera*, 24-Abr-1993, p. 9.
- *—A manera de prólogo sobre quién es y qué es lo que hace el autor de este libro, un antequerano de cuerpo y alma—*, en José Antonio Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi pluma*, Málaga, Unicaja, 1998, pp. 7-21.
- *—José Antonio Muñoz Rojas y el norte de su pluma—*, *Revista de estudios antequeranos*, Biblioteca antequerana, Vol. 10, 1997, pp. 421-426.
- LUNA BORGE, José, *—El callado magisterio de José Antonio Muñoz Rojas—*, Granada, *Ideal* (*—Artes y letras—*), 31-Ago-1990, p. 32.
- *—Amigos y maestros. José Antonio Muñoz Rojas—*, Barcelona, *Quimera*, 122, 1993, p. 68.
- LÓPEZ GARCÍA, Miguel Ángel, *—Como humo en la memoria—*, *La voz de Avilés*, 21-Ene-1993, p. 1.
- LORENCI, M., *—El veterano escritor José Antonio Muñoz Rojas, galardonado con el Premio Nacional de Poesía—*, Granada, *Ideal*, 12-Nov-1998, p. 52.
- LLORENTE, M. y AGUILAR, A. S., *—Muñoz Rojas logra, a los 89 años, el Premio Nacional de Poesía con *Objetos perdidos*—*, *El Mundo*, 12-Nov-1998, p. 62.
- MARÍAS, Julián, *—José Antonio Muñoz Rojas: Un triángulo con musarañas—*, *El Correo de Andalucía* (*—La mirada—*), 28-Oct-1994, p. 32.
- MÁRQUEZ, Héctor, *—El poeta del Banco Urquijo—*, *El País* (Andalucía), 1-Oct-1998.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS, José Luis, *—El campo, en la literatura de Muñoz Rojas—*, *El Sol*, 14-Junio-1997, p. 5.
- *—José Antonio Muñoz Rojas y la poesía inglesa—*, Barcelona, *Quimera*, 266 [en el monográfico *—José Antonio Muñoz Rojas: clásico y moderno—*, Antonio Carvajal (coord.)], enero 2006, pp. 15-18.
- MARTÍNEZ LABRADOR, Jesús, *—José Antonio Muñoz Rojas, el rostro que revela—*, Barcelona, *Quimera*, 266, 2006, pp. 30-34.
- MARTÍNEZ MESA, Clara, *—El puntapié: (José Antonio Muñoz Rojas, *Entre otros olvidos*)—*, Granada, *Jizo de Humanidades*, 2-3, 2003-04, pp. 96-98.

- *La aventura poética de Muñoz Rojas*”, Granada, *Ideal* (–Artes y Letras”), 16-
Noviembre 2002, pp. 4-5.
- “Nota a la edición” [de] José Antonio Muñoz Rojas, *Rescoldos*, Antonio Carvajal
(pról.), Sevilla, Point de Lunettes, 2005, P.84.
- “Para qué sirve la poesía”, Antequera, *La Crónica*, 1, 2003, p. 1.
- “Primaria bibliografía”, Barcelona, *Quimera*, 266 [en el monográfico “José Antonio
Muñoz Rojas: clásico y moderno”, Antonio Carvajal (coord.)], enero 2006, pp. 44-47.
- (estudio y edición), José Antonio Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, Valencia,
Pretextos, 2008.
- *La alacena olvidada: Estudio y edición de la obra completa en verso de José Antonio
Muñoz Rojas*, Tesis doctoral, Granada, Universidad, 2008.
- MÁRQUEZ, Héctor, “El poeta del Banco Urquijo”, *El País* (Andalucía), 1-Oct-1998.
- MATEOS, José, “El retorno de Muñoz Rojas”, *El Correo de Andalucía* (–La mirada”), 23-
febrero 1996, p. 31.
- “Una manera de conjugar el silencio”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández
Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid,
Triacastela, 2015, pp. 213- 216.
- MAYORGA, José, “Un libro sobre Muñoz Rojas inicia la colección *Ciudad del Paraíso*”,
Málaga, *Sur*, 22-Jun-1989.
- MONTESINOS, Rafael, “Coronale homenaje”, Antequera, *Galeote*, 8, 1991, p. 42.
- MONTERO RASTRERO, Francisco, “Geórgica andaluza”, Barcelona, *Quimera*, 266, enero
2006, pp. 35-38.
- MORÓN OLIVARES, Eva, “‘Entre inventar y sentir...’, tres poemarios de José Antonio
Muñoz Rojas”, Federico Remedios Morales Raya, Miguel D’Ors Lois (eds.), *Estudios
literarios en homenaje al profesor Federico Bermúdez Cañete*, Universidad de Granada,
2008, pp. 265- 272.
- NAVARRO, Justo, “Objetos perdidos”, Málaga, *Sur*, 22- Diciembre 1998, p. 2.
- NEIRA, Julio, “Muñoz Rojas”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 713, 2009, pp. 109-118.
- “Las poéticas de José Antonio Muñoz Rojas”, en *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*,
pp. 217-233.
- “Las poéticas de José Antonio Muñoz Rojas”, *De musas, aeroplanos y trincheras:
poesía española contemporánea*, Universidad Nacional de Educación a Distancia,
Madrid, 2015, pp. 308-324.

- OLIVÁN, Lorenzo, ~~—~~José Antonio Muñoz Rojas: *Cantos a Rosa*”, *ABC Cultural*, 25-Marzo 2000.
- ~~—~~José Antonio Muñoz Rojas: *Las musarañas*”, *ABC Cultural*, 14-Diciembre 2002.
- ORTIZ, Fernando, ~~—~~Un gentlemen rural”, *Diario 16*, 4-Jul-1990, p. 2.
- ~~—~~Un místico no profesional: José Antonio Muñoz Rojas”, en José Mateos (ed. e intr.), *Contraluz de la lírica*, Valencia, Pre-Textos, 359, 1998.
- ~~—~~Muñoz Rojas: Cuatro veces veintitantos”, *Culturas*, 13-Julio 2000, p. 2
- ~~—~~José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, en *La estirpe de Bécquer*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, Biblioteca de la Cultura andaluza, 1985, pp. 181-193
- ~~—~~José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, Sinopsis de dos folios publicado en:
<http://www.antequera.es/galerias/galeriaHTML/antequera/File/temp/jamr/fernandoortiz.pdf>
- ~~—~~José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa”, *Nueva revista de política, cultura y arte*, Nº 123, 2009, pp. 97. Disponible en <http://www.nuevarevista.net/articulos/jose-antonio-munoz-rojas-poeta-en-verso-y-prosa>.
- PANERO, Leopoldo, ~~—~~El género andaluz”, *ABC* (~~—~~Blanco y Negro”), 4 enero 1958.
- PARDO, José Luis, ~~—~~La soledad iluminada. El honesto y literario diario de José Antonio Muñoz Rojas”, *El Sol*, 1996.
- PEINADO ELIOTT, Carlos, ~~—~~De lo sublime a lo cotidiano: el acercamiento a lo sagrado en la poesía de Muñoz Rojas”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (ed.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 235-256.
- PINO CABELLO, José Manuel del, ~~—~~José Antonio Muñoz Rojas desarrolla en su obra una exploración del carácter andaluz”, en *20 antequeranos del siglo XX*, Antequera, Escuela de Artes Gráficas *Antakira* y Onda Cero Radio, 2003, pp. 69-73.
- POMBO, Álvaro, ~~—~~Los dos campos”, *El Correo de Andalucía* (~~—~~La mirada”), 28-Oct-1994, p. 31.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., ~~—~~La existencia cumplida y el poeta yacente”, *El País* (~~—~~Babelia”), 12-Mar-2005.
- ~~—~~La invención de una vida”, *El País* (~~—~~Babelia”), 26-Agosto 2006.
- RICARDO, Juan, ~~—~~El amor, los sonetos y el autor, que no es indiferente”, *Juventud*, 29-Nov-1942.
- RIOPA, Miguel, ~~—~~Homenaje a Muñoz Rojas”, *Málaga, Sur*, 7-Abril 1999, p. 21.

- RODRÍGUEZ DE AGÜERO Y DELGO, Ana, “Imaginario de la infancia en la obra de José Antonio Muñoz Rojas”, Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 257- 268.
- RODRÍGUEZ, Emma, “La segunda juventud de Muñoz Rojas”, *El Mundo*, 29-Mayo 2002.
- RODRÍGUEZ, Juan M^a, “José Antonio Muñoz Rojas: *Escribimos para aclararnos aproximadamente*”, *El Mundo* (Andalucía), 1-Agosto 2000, p. 12.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, “Entre Tokio y Antequera”, *El País* (Babelia), 2-Febrero 2002.
- RODRÍGUEZ QUIRÓS, Pilar, “Transmitir las emociones de la vida”, *Sur*, 27-Junio 1997, p. 67.
- RODRÍGUEZ-SPITERI, Carlos, [Prólogo al cuadernillo “José Antonio Muñoz Rojas”], Málaga, Centro Cultural de la generación del 27, Diputación Provincial, Nov-1986, p. 3.
- “José Antonio Muñoz Rojas”, Ángel Caffarena (ed.), Málaga, Librería Anticuaria *El Guadalhorce* (Emilio Prados”, X), Diciembre 1991.
- ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “José Antonio Muñoz Rojas: (La curiosidad amorosa por el Arte de Antequera)”, Antequera, *Galeote*, 8, 1991, pp. 44-45.
- ROMOJARO, Rosa, “Hablando de su Rosa en su corazón (Sobre Cantos a Rosa)”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, pp. 269- 276.
- ROSA, Julio M. de la, “Antología de textos andaluces: (José Antonio Muñoz Rojas)”, *ABC*, 22-Abril 1984, p. 31.
- ROSALES, María, “Muñoz Rojas en la Academia de las Artes en Antequera”, *La opinión de Málaga*, viernes, 30 septiembre 2011. Disponible en <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2011/09/30/munoz-rojas-academia-artes-antequera/453619.html>
- RUIZ, Enrique Andrés, “Muñoz Rojas y su decir”, *Renacimiento*, 41-42, 2003.
- RUIZ NOGUERA, Francisco, “El equilibrio horaciano de Muñoz Rojas”, Barcelona, *Quimera*, *Quimera*, 218-219, 2002, pp. 6-7. Disponible en <http://www.diariosur.es/20090930/cultura/equilibrio-horaciano-munoz-rojas-20090930>. [Consultado en 05-2014]
- “El oficio de contemplar: sobre la poética de Muñoz Rojas”, en *A zaga de tu huella. Homenaje al Profesor Cristóbal Cuevas*, Salvador Montesa (ed.), tomo II, Málaga, diputación provincial, 2005, pp.289-302.

- Reencuentros con el poeta”, *El Mundo de Málaga*, viernes 9 de octubre de 2009.
- RUPÉREZ, Ángel, —~~R~~tratos y recuerdos”, *El País* (~~—~~Babelia”), 13-Mar-1993, p. 12.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando, —~~C~~antos a Rosa, José Antonio Muñoz Rojas, Ediciones Rialp”, *Aldebarán, Cuadernos de Poesía*, I, Marzo 1955, p. 27.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso, —José Antonio Muñoz Rojas. El último poeta del campo”, *Málaga, El maquinista de la generación*, Litoral & Centro Cultural de la Generación del 27, 5, diciembre 2002.
- SANTANO, José Antonio, —*El Comendador: José Antonio Muñoz Rojas (2007)*”, en Francisco Morales Lomas, Manuel Gahete Jurado (ed.), *Veinte años de literatura en Andalucía*, Barcelona, Carena, 2014, pp.85-88.
- SILVERA, Francisco, —Retrato de un hombre en prosa: Muñoz Rojas”, Barcelona, *Quimera*, 266, enero 2006, pp. 27-29.
- SOTO, Juvenal, —Muñoz Rojas, un joven poeta de 89 años”, *El País* (Andalucía), 30-
Noviembre 1998, p. 6.
- SUÑÉN, Luis, —José Antonio Muñoz Rojas y Manuel Longares”, *Ínsula*, Nº 400-401, 1980,
P. 27
- TAMAYO, Nuria, —Divertimento poético”, *Diario de Andalucía*, 12-
Noviembre 1998, p. 14.
- TORRES, Francisco Javier, —Recordatorio”, *El Correo de Andalucía* (~~—~~La mirada”), 28-Oct-
1994, p. 36.
- TRAPIELLO, Andrés, —~~P~~órtico para José Antonio Muñoz Rojas”, *El Correo de Andalucía*,
—~~La~~ mirada”, suplemento de —~~C~~ultura”, Nº 85, 31 mayo 1996, p. 31.
- USSÍA, Alfonso, —~~L~~as cosas del campo”, *ABC*, 15-
Noviembre 1998, p. 20.
- VALDELOMAR, Rosa, —José Antonio Muñoz Rojas gana a los 89 años el Nacional de
Poesía por *Objetos perdidos*”, *ABC*, 12-
Noviembre 1998, p. 55.
- VARO ZAFRA, Juan, —~~L~~a carta de Gredos”, Barcelona, *Quimera*, 266, enero 2006, pp. 23-
26.
- VELASCO, Emilia, —Introducción. Perpetuo asombro”, en José Antonio Muñoz Rojas, *Yo
sólo sé nombrarte*, J. A. Muñoz Rojas y Asunción Escribano Hernández (sel. y ed.),
Salamanca, *Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional*, XI Premio
Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2002.
- VILLENA, Luis Antonio de, —*Gentleman andaluz*”, *El Mundo*, 12-
Noviembre 1998, p. 62.

VIÑUELA FERNÁNDEZ, Félix, “Envejecimiento cognitivo y creatividad lingüístico-literaria”, *Actas del IV simposio interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Sevilla, 2004, pp. 372-373.

V.BIBLIOGRAFÍA GENERAL SELECTA

- AGUSTÍN GÓMEZ YEBRA, Antonio, “Salvador Rueda, el hombre y el poeta”, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2013, URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-rueda---el-hombre-y-el-poeta>
- ALARCOS LLORACH, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966.
- “Un romance olvidado: Jacinto de Salas y Quiroga” en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 37-59.
- “Sobre Unamuno o cómo no debe interpretarse la obra literaria”, *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 127-139.
- ALCIRA ARANCIBIA, Juana, *Porque es de piedra el corazón de todo*, Buenos Aires, Ayala Palacio Ediciones, 1994.
- ALEXANDRE, Vicente, *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1978.
- ALMEIDA, José, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976.
- ALONSO, Dámaso, “Poesía arraigada” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 9, mayo-junio, 1949, pp. 691- 709.
- (introducción), *Poesía 1932-1960* de Leopoldo Panero, Madrid, Ediciones Cultura hispánica, 1963, pp. 9- 43.
- “Poesía arraigada y poesía desarraigada”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, ³1969, pp. 345-358.
- *Hijos de la ira*, Elías L. Rivers (ed.), Barcelona, Labor, 1970
- *Poesía española, Ensayos de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1993.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, “Vida y poesía: cuatro poetas íntimos”, en *Obras completas*, I, James Valender (ed.), Madrid, Istemo, 1986, p. 231.
- ANDERSON-IMBERT, Enrique y KIDDLE, Laurence, *Veinte cuentos españoles del siglo XX*, New York, Ed. Appleton-Century-Crofts, 1961.
- ANDIA, María Alejandrina, *Determinaciones semánticas del léxico de San Juan de la Cruz, polisemia y simbolismo del lenguaje místico*, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur Bahía Blanca, 1983.

ANDRÉS MARTINO, Juan, *Romanticismo* (recurso electrónico), Santa Fe, Argentina, 2009, p. 8.

ARANGUREN, José Luis, *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969.

ARCE DE VÁZQUEZ, Margot, “Sobre el viajero de Antonio Machado”, en *Margot Arce de Vázquez, Obras Completas*, Matilde Albert Robatto, Edith Faría Cancel (eds.), La universidad de Puerto Rico, 2001, V. 4, p. 683.

AUB, Max, *Escritos sobre el exilio*, Sevilla, Renacimiento, 2008

----- *Manual de Historia de la Literatura Española*, Madrid, Akal, 1974.

AZAUSTRE, Antonio; Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 41

AZCOAGA, Enrique, *Panorama de la poesía moderna española*, Buenos Aires, Periplo, 1953.

BALBÍN, Rafael (edición), *Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos*, Madrid, Castalia, 2005.

BARBAGALLO, Antonio, *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, Diputación Provincial de Soria, 1985.

BARRAJÓN, Jesús María, *La poesía de José Hierro, del irracionalismo poético a la poesía de posmodernidad*, Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha, 1999.

BERRIO, García, *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, ²1994.

BEUCHOT, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México, UNAM, ²1999.

----- “Breve exposición de la hermenéutica analógica”, *Revista Teología*, tomo XLV, 97, diciembre 2008, pp. 491-502.

----- “La búsqueda del sentido a través de la hermenéutica analógica”, en Juan R. Coca (ed.), *Impacto de la hermenéutica analógica en las ciencias humanas sociales*, Huelva, Hergué, 2013, pp. 11-18.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.

BINNS, Niall, *¿Callejón sin salida?, la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universidad, 2004.

BLASCO PASCUAL, Javier, *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 149.

Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, VNAM., 1997.

BORGES, Jorge Luis, “Las cosas” en *Elogio de la sombra* (1967-1969), p.172.

- BOUSOÑO, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968.
- “Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea”, en *Teoría de la expresión poética*, II, Madrid, Gredos, ⁷1985, pp.369-373.
- BOURDIEU, Pierre, *Language and symbolic power*, Cambridge: Plity Press, 1992.
- BRIAN MORRIS, Cecil, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988.
- GERALD BROWN, G., *Historia de la Literatura Española: (6. El siglo XX)*, Madrid, Ariel, 1981
- CAFFARENA SUCH, Ángel, *Antología de la poesía malagueña contemporánea*, Málaga, Ediciones El Guadalhorce, 1960.
- CALVO SERER, Rafael, *España sin problema*, Madrid, Rialp, 1949.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- CANO, José Luis, “Una superchería poética”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, CSIC, Instituto Antonio de Nebrija, 1942, p. 185.
- “La poésie espagnole d’aujourd’hui”, *Le Journal des poètes*, 4, Abr-1953
- *Poesía española contemporánea, generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- *Lirica española de hoy: Antología*, Madrid, Cátedra, 1974.
- *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978,
- *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, ⁴1986.
- CARVAJAL, Antonio y TORREGROSA, Juan Ramón (coord. y sel.), *Hoy son flores azules: (Tradición oral en poetas del 27. Antología infantil)*, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía y Diputación de Granada, 2007.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, ⁴1975.
- CIORANESCU, Alejandro. (1995). “Introducción”. En B. Cairasco de Figueroa, *poesía lírica y erótica atribuible*, La laguna: Tenerife. VII: XIII.
- COLINAS, Antonio “Leopoldo Panero poeta de hondos sentimientos”, en *Astórica: Revista de estudios astorganos*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, 31, 2012, p. 9-16.
- CONDE GAXIOLA, Napoleón Napoleón Conde Gaxiola, *Ensayos sobre hermenéutica analógica*, Analogía filosófica, México, número especial 15, 2004.

- CORDERO AVILÉS, Rafael, “Una reflexión teórica desde la poesía”, *Textualidad y complejidad: teorías críticas contemporáneas*, Departamento de Lengua y Literatura, Facultad de Ciencias de la información, Universidad Complutense, Madrid, febrero de 2011. Disponible en <http://elsiglodelacienciaviva.blogspot.com.es/2012/06/la-estilistica-de-damaso-alonso.html>. [consultado 13/05/2014].
- CORTÁZAR, Julio, *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
- CROS, Edmond, “[Towards a sociocritical theory of the text](#)”, *Sociocriticism*, Vol. 26, 1-2, 2011.
- CUERVO PRADOS, Mónica, “Hermenéutica e investigación”, en *Horizontes pedagógicos*, Vol. 5, Nº 1, 2003, pp. 85-86.
- CUEVAS, Cristóbal (introducción), *Canciones y poemas* de Salvador Rueda, pp. LXXXIX-XC.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, ²1988,
- DE CAMPOAMOR, Ramón, *Antología poética*, Víctor Montolí (ed.), Madrid, Cátedra, ³2008.
- DE CHAMPOURCIN, Ernestina (introducción), *Dios en la poesía actual: selección de poemas españoles e hispanoamericanos*, ³1976, Madrid, EDICA.
- DE LUIS, Leopoldo (edición e introducción), *Poesía religiosa: Antología (1939-1964)*. Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.
- DE LUIS, Leopoldo (edición e introducción), *Poesía religiosa: Antología (1939-1964)*. Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.
- DE SALAS Y QUIROGA, Jacinto, “Prólogo” a *Poesías*, Madrid, Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1834, s.p.
- DEL ACEBO IBÁÑEZ, Enrique, *Una lectura crítica de la teoría de la ciudad*, Buenos Aires, Claridad, 1996.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA. Tania, *Hermenéutica del discurso poético espiritual en Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad, 2008.
- DUCHET, Calude, *Sociocritique*, París, Nathan 1979.
- ELIOT, T. S., “Tradition and individual talent”, en *The sacred wood*, London, Methuen & Co Ltd, 1974, p.47-69.
- ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

- ESCANDELL VIDAL, M. Victoria, *Apuntes de semántica léxica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007
- ESPINOSA, Pedro. (1975). *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, “Temas y problemas de la literatura canaria desde sus inicios hasta finales de los Siglos de Oro”, en *Historia crítica, Literatura canaria*, Madrid, Cabildo de Gran Canaria, 2000.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, *Quintiliano y la retórica*, Murcia, Amigos de la Historia de Calahorra, 1996.
- GAOS, Vicente, “Originalidad e imitación” en *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, ²1969, pp. 71-81.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de 1935 a 1975*, I, Madrid, Cátedra, 1987.
- GARCÍA MARTÍN, José, *Poetas del Novecientos. Entre el Modernismo y la vanguardia: (Antología)*, II, Madrid, Fundación BSCH, 2001.
- GARCÍA MARTÍN, María del Carmen, [reseña a] *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, editado por Andrés Sánchez Robayna (2010) (García Martín, disponible en <http://bulletinhispanique.revues.org/1947>).
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976.
- GÓMEZ, Acosta, *El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- GONZÁLEZ, José M., *Poesía española de posguerra: Celaya, Otero, Hierro (1950-1960)*, Madrid, EdI-6, 1982.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p. 313.
- GULLÓN, Ricardo, “La generación de 1936”, en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.
- “El cuarto Cántico de Jorge Guillén”, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006, (Edición digital a partir de *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Año 6, núm. 66 (junio 1951), pp. 3 y 6). Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cuarto-cntico-de-jorge-guilln-0/>.
- HATZFEL, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, ³1976,
- HOFMANN, Werner, *Los fundamentos del arte moderno: Una introducción a sus formas simbólicas*, Barcelona, Península, 1992.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis, *La generación poética de 1936 (Antología)*, Barcelona, Plaza & Janes, 1987.

IBN AL-JATIB, Lesan Al Din, *Mi y r l-ijtiy r f dikr l-m hid w -l-diy r* Mohammed Kamal Chabana (traducción y estudio), Rabat, Instituto Universitario de la Investigación Científica de Marruecos, 1977.

LECHNER, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera: De la Generación de 1898 a 1939*, Universidad de Leiden, 1968.

LÓPEZ ANGLADA, Luis, *Caminos de la poesía española*, Madrid, 1967.

----- *Panorama poético español. Historia y Antología, 1939-1964*, Madrid, Ed. Nacional, 1965.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, 1969.

LUIS, Leopoldo de (ed., intr.), *Poesía religiosa: Antología (1939-1964)*. Madrid-barcelona, Alfaguara, 1969.

LYONS, John, *Introducción en la lingüística teórica*, Ramón Cerdá (trad.), Barcelona, Teide, ³ 1975.

MANCHO DUQUE, M^a Jesús, *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz, estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad, 1982.

MARCO ARÉVALO, Javier, “La tradición, el patrimonio y la identidad”, *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 60, N^o 3, 2004, pp. 925-956. Sobre todo, pp. 926-927. Disponible en http://www.dipbadajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LX/2004/T.%20LX%20n.%203%202004%20sept.-dic/RV000002.pdf. [Consultado 17-03-2015].

M. SÁNCHEZ, Antonio, “Tiempo, Tradición y Ciudad en la poesía de Fernando Ortiz”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid El URL de este documento es http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/f_ortiz.html.

MARÍAS, Julián, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

MARTÍNEZ SAHUQUILLO, Irene, “Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico”, *Reis*, pp. 223-242.

MARTÍNEZ SANTAMARTA, Ceferino, *El hombre y Dios en Javier Zubiri*, Salamanca, Universidad, 1981.

MCCAUSLAND, Ernesto, “Gabo habla del Caribe”, conversación con Gabriel García Márquez, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=h7gue1lYoVk>. [Consultado en el 15-01-2015].

MENÉNDEZ PELAYO, Ramón –Poesía popular y poesía tradicional”, *Obras completas de Ramón Menéndez Pidal*, XI, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-calpe, tomo II, 1973, pp. 344-345.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del Español*, Madrid, Gredos, ³2007.

MOOG- GRUNEWALD, María, –Investigación de las influencias y de la recepción” en Manfred Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona/Caracas, Alfa, pp. 81- 90.

MUNÁRRIZ, Jesús (ed.), *Un siglo de sonetos en español*, Madrid, Hiperión, 2000.

MUÑOZ Y ROMERO, Tomás, *Diccionario Bibliográfico-Histórico de los Antiguos Reinos, Provincias, Ciudades, Villas, Iglesias y Santuarios de España*. Madrid, Lope de Vega, 1973.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Destierro y destiempo: Dos discursos de ingreso en la Academia*, Valencia, Pretextos, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tomo II, ⁵1962,

PALOMO, M. ^a del Pilar, *La poesía en el siglo XX: (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1990.

PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Rafael Lapesa (pról.), Madrid, Gredos, 1985.

PAULINO AYUSO, José, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983.

-----*Escrito a cada instante en su contexto”, Astorica*, 31, 2012, pp. 77-98.

PAZ, Octavio, *Puertas al campo*. Barcelona, Seix Barral, 1981.

PENALVA, Joaquín Juan, –Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loyanz”, *boletín de la Universidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, 3, 2002, p.5

PINCIANO, López, *Filosofía antigua poética*, Madrid, CSIC, 1953, tomo II.

PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2002.

POGUE HARRISON, Robert, *Forests: The Shadow of Civilization*, Londres, The University of Chicago Press, 1993

QUINTANA, Juan, *Narrativa breve andaluza. Una antología*, Cuadernos Hispanoamericanos, 396, 1983.

REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, ²1995.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, introducción de Belén Molina Huete, Universidad de Málaga, 2004.

ROSALES, Luis, *Obras completas I*, Madrid, Trotta, 1996.

- RUBIO, Fanny, *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid, Turner, 1976.
- RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis, *Poesía española contemporánea. Historia y Antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, ²1982.
- SAAVEDRA RAMÍREZ, G., “La Hermenéutica Analógica de Mauricio Beuchot”, en *Revista de Filosofía*, 35, 2000-2, pp. 23-40.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dirección), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SPANG, Kurt, *Inquietud y nostalgia: La poesía de Rafael Alberti*, Ediciones de la Universidad de Navarra, ²1977.
- *Ritmo y versificación, teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad, 1983.
- TEILLIER, Jorge, QUEZADA, Jaime, *Por un tiempo de arraigo*, Santiago de Chile, Lom, 1998.
- TREILLIER, Jorge, “Los poetas de los lares: Nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, *Boletín de la Universidad de Chile*, Santiago, N° 56 (05), 1965, pp. 48-62. Disponible en <http://www.letras.s5.com/teillier201003.htm>, [Consultado en 15-04-2014].
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Panorama de la Literatura Española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, ³1965.
- TRAVERSO, Ana, “Discusión del concepto de poesía lírica”, *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 2001-2002, N°. 24-25, pp. 63-70. Disponible en www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=147 15-04-2015.
- URBANO, Manuel, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, Barcelona, Akal, 1976.
- ULLMANN, Stephen, *Semántica, Introducción a la ciencia del significado*, traducción de Juan Martín Ruiz- Werner, Madrid, Aguilar, 1978.
- VÁZQUEZ ZAMORA, R., “El Campo”, Barcelona, *Destino*, Marzo 1952.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *La España de posguerra 1939-1953*, Barcelona, Planeta, 1978.
- WELLEK, René; WARREN, Austin, José M. ^a Gimeno (trad.), Dámaso Alonso (pról.), *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos, ⁴1993.
- ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, París, L· Harmattan, 2000.



ANEXO I

PUBLICACIONES DERIVADAS DE LA TESIS

LA GENTE DEL CAMPO EN LA POESÍA DE MUÑOZ ROJAS¹⁶⁴⁴

Quien lee *Las cosas del campo* o la poesía del antequerano que canta la belleza de la Naturaleza, va a observar el gran interés que José Antonio Muñoz Rojas ha dado a la gente del campo. Vicente Aleixandre, gran amigo de nuestro poeta, en su artículo “José Antonio Muñoz Rojas, señor andaluz” describe con autenticidad unas tareas que el antequerano solía cumplir: “Subió en el carro de la barcina, trilló en la era, salió con los aceituneros en las madrugadas ciegas de invierno. Se sentó a la chimenea con los viejos, creció con los mozos. Se mezcló con mucho terrón craso, con mucho rocío, con algún granizo, con torrentes de sol”¹⁶⁴⁵. En resumen, se habla sobre “muchacha vida cotidiana”, a la expresión de Dámaso Alonso; esta convivencia con los campesinos¹⁶⁴⁶, hablar con ellos, compartir sus labores diarias, le hizo sentir su sufrimiento, entrarse en su mundo tan humilde y rico. Por eso, el poeta pudo recrear y pintar algunos cuadros de la vida de los campesinos basándose en un verdadero conocimiento de ésta. El poeta Luis Alberto de Cuenca tratando sobre el antequerano recuerda a esos aristócratas ingleses a los que puedes ver tomando parte activa en las faenas del campo, con el rostro atezado del campesino y nunca con la más cara pálida y envidiosa del cortesano¹⁶⁴⁷. Dice Muñoz Rojas:

A ti que en esta tierra consentida
con el sudor de tanta noble frente,
de tanta vieja mano endurecida,
de tanto surco fiel y diligente,

¹⁶⁴⁴ Basant Mohamed Gheth, “La gente del campo en la poesía de Muñoz Rojas”, en Antonio A. Gómez Yebra (ed.), *Patrimonio literario andaluz*, Málaga, AEDILE, 2014, pp. 267-275.

¹⁶⁴⁵ Vicente Aleixandre, *Obras completas*, II, M., Aguilar, 1978, p. 336.

¹⁶⁴⁶ José Antonio ha recibido cartas de campesinos que le decían cuánto les había conmovido ese libro. Antonio Carvajal cuenta: “Recuerdo la honda emoción de mi padre cuando le regalé *Las cosas del campo*. Mi padre, agricultor y amante de la lectura, encontraba allí conformado, con palabra precisa y mirada bondadosa, un mundo que él sentía y no podía expresar. Supe, entonces, que es altísima misión de la poesía prestar la palabra necesaria a quienes no saben pronunciarla por sí mismos”. Antonio Carvajal, (Introducción y selección a) José Antonio Muñoz Rojas, *Consolaciones del campo*, Granada, Instituto Alhambra, 2000. Asimismo, Luis Alberto de Cuenca escribe un artículo titulado: “Una no puede escribir ‘Las cosas del campo’ sin ser de campo de verdad” y comenta: “No deja de ser pintoresco que un hombre de ciudad y de asfalto como yo se entusiasme con ese libro. Pero créanme: me entusiasma”. En *Málaga hoy*, Número especial Homenaje a José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009), p. 26.

¹⁶⁴⁷ Luis Alberto de Cuenca, *loc.cit.*, p. 26.

tanta sangre gastada y tanta vida
 como en ella ha dejado nuestra gente,
 te entregas a lo hermoso y a lo eterno
 de la labor del campo y su gobierno¹⁶⁴⁸.

Hablar sobre el sudor de esa gente¹⁶⁴⁹, la vieja mano endurecida, la sangre gastada, no está muy lejos del concepto unamuniano de “intrahistoria”. En el caso de Muñoz Rojas, los campesinos¹⁶⁵⁰, seres marginales y periféricos con su labor hacen gran cambio. En el *Cancionero* como en *Las cosas del campo* podemos encontrar muchos ejemplos donde se refleja el escenario del esfuerzo, el trabajo donde el hombre entra en comunión con la tierra y son también testigos de dolor, cansancio e injusticia. En *Las cosas del campo* habla de esa gente del campo, tan olvidada, tan desesperada. Hay una relación mutua que une la tierra y sus gentes, su felicidad y miseria están vinculadas a ella:

Hombres del campo, hechos al polvo y a la pena, con la copla sin alegría,
 pardos, contra el suelo, surco va, surco viene, ya al arado, ya a la hoz a al
 azadón, uncidos a la tierra, nobles hombres del campo, en el olvido y en
 la desesperanza.

Se vive como se puede, malamente; se mantiene malamente la esperanza,
 nadie sabe de qué. Os sospechais^[sic.] siempre cerca de la tierra, apenas os
 saca de ella una hora en que el mundo se dora, el aire se hace ingrátido,
 la noche alegre y amais^[sic.]. Luego os ata la carga del amor, se os arruga
 la cara, se os hace pesado el andar, duras las manos, torcida la sonrisa.
 No hay nada que esperar. Al frío seguirá el calor, al relente de la noche la
 chicharrera del mediodía¹⁶⁵¹.

¹⁶⁴⁸ José Antonio Muñoz Rojas, “Geórgica” en *Cancionero de C. serí*, *Obra completa en verso*, Estudio y edición de Clara Martínez Mesa, Valencia, Pretextos, 2008, p. 205.

¹⁶⁴⁹ Es curioso ahora plantear el punto de vista de Unamuno, según él, el campesino ama el campo, pero lo ama por instinto, lo ama utilitariamente, por eso, no se debe tenerlo como modelo para aprender cómo se ama la tierra. El que tiene que tener su frente encorvada sobre la esteva del arado no es el que mejor puede gozar de la hermosura del campo. El trabajo duro en la tierra es el que nos ha de enseñar a querer la tierra. El amor desinteresado al campo, el sentimiento de la naturaleza tiene su origen en la utilidad que aquél nos presta. en *Paisajes, Obra completa*, VI, P.370.

¹⁶⁵⁰ Entre sus personajes es Miguelillo el pavero, Narciso el cantor, Nicolás el historiador, que están diseminados en *Las cosas del campo*.

¹⁶⁵¹ “Hombres del campo” en *Las cosas del campo*, Málaga, Arroyo de los ángeles, 1951, p. 67. En otro capítulo del libro “Los olivos” se refiere a esta relación mutua entre la gente del campo y la tierra, se trata de una convivencia con su sufrimiento y placer: —La tierra los da sin sentirlos y ellos nunca la han traicionado, han puesto sus nervios y su dureza a su servicio. Los alberos ven olivos fruteros, siempre frescos y enramados, los cudriales, los desmedran, los polvillares los asolan, pero ya puede el sol apretar, ya puede el hacha ensañarse, serles infiel la reja labradora, tardía la lluvia, duro el viento, recio el sol, agudo el frío y larga la escarcha, que puntualmente vendrán con su aceituna el año que toque”.

A Muñoz Rojas le interesa la tierra y su gente, contempla mucho la belleza del campo y sus labradores. García Lorca señala que lo que más le importa es la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo, declara el granadino en una entrevista:

A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estar me contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo¹⁶⁵².

El infortunio de esa gente llana se refleja en la obra del antequerano como en “Epitafio a una joven pastora que amaneció ahorcada”, basada sobre un suceso real que tuvo lugar en 1938 cuando el poeta vivía en la Casería del Conde:

Al viento
hoja inesperada,
de un olivo sediento
la oliva más morada.

No vengan los zorzales
a picar de este fruto. El estornino
enjaquete tus honras funerales
y lamente tu sino.

Tanta amargura larga
como en el hueco de estos ojos cabe,
y tanta sed amarga
como este labio sin color ya sabe...

¡Ah, tú!, la convertida
en inútil badajo, la campana
tañendo, mas sin vida,
en el primer romper de esta mañana¹⁶⁵³.

Los versos mencionados giran en torno a este miserable suceso, aunque no lo describe detalladamente, nos dibuja un cuadro lleno de tristeza. Antonio Machado en

¹⁶⁵² Federico García Lorca, citado por Allen Josephs y Juan Caballero (edición), *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, M., Cátedra, 8ª ed., 1985 p. 64.

¹⁶⁵³ *Cancionero de la Casería*, p. 201

–Aquella tarde”, –Campos de Soria”¹⁶⁵⁴ y otros poemas, habla del dolor y el sufrimiento de algunos seres vivos y muertos, y las víctimas ejercen protagonismo. Por ejemplo cuenta en –Aquella tarde”:

Pasados algunos meses,
la madre murió de pena.
Los que muerta la encontraron
dicen que las manos yertas
sobre su rostro tenía,
oculto el rostro con ellas

A este respecto es de notar que lo descrito por Muñoz Rojas sobre la joven ahorcada va por la línea de Antonio Machado. No es todo primavera, hay cuadros llenos de dolor¹⁶⁵⁵, pero, el poeta sevillano planteaba con frecuencia el tema del cainismo y hablaba sobre la mala gente del campo, llena de envidia, tema que no trató nuestro poeta antequerano¹⁶⁵⁶.

Otra vez más la gente del campo está dibujada por la excelente pincela de José Antonio que nos presenta una imagen muy complicada y muy bella, habla de un monte con verdes olivos cuyas aceitunas se van negreando y ya es el tiempo de recogerlas. Se refiere ahora a –estos brazos y este cuerpo” que van a llevar a cabo esta labor tan dura, sobre todo cuando recogen las bajeras con sus manos, en –Olivos, III” describe:

¹⁶⁵⁴ Antonio Machado, –Campos de Soria”, en *Campos de Castilla, Obras completas de Manuel y Antonio Machado*, M., Biblioteca nueva, 2ª ed., 1984, p. 767.

¹⁶⁵⁵ Adela Rodríguez Forteza, hablando sobre el sufrimiento y la pena presentes en algunos poemas del poeta sevillano, señala que —A la visión primaveral sucede una invernal. Una familia campesina, formada por dos viejos y una niña, está frente al fuego, cada uno ensimismado en su propio mundo interior. Los tres están unidos armónicamente al paisaje, a pesar de la alusión al hijo muerto en la nieve. La sensación en paz perdura”. Adela Rodríguez Forteza, *La naturaleza*, Cordillera, San Juan de Puerto Rico, 1965, p. 228. Citado por Antonio Barbagallo, *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, Diputación Provincial de Soria, 1985, p. 157. Se refiere a estos versos de Machado donde se describe el ambiente, el hogar que está en este campo desierto con su nieve y sobre algunas personas del cuadro. —La nieve. En el mesón al campo abierto / se ve el hogar donde la leña humea/ y la olla al hervir borbollonea. /El cierzo corre por el campo yerto, / alborotando en blancos torbellinos /la nieve silenciosa. / La nieve sobre el campo y los caminos, / cayendo está como sobre una fosa. / Un viejo acurrucado tiembla y tose / cerca del fuego; su mechón de lana / la vieja hila, y una niña cose / verde ribete a su estameña grana. / Padres los viejos son de un arriero / que caminó sobre la blanca tierra, /y una noche perdió ruta y sendero, / y se enterró en las nieves de la sierra. / En torno al fuego hay un lugar vacío / y en la frente del viejo, de hosco ceño, / como un tachón sombrío / ¿tal el golpe de un hacha sobre un leño?./La vieja mira al campo, cual si oyera/ pasos sobre la nieve. Nadie pasa. / Desierta la vecina carretera, /desierto el campo en torno de la casa./ La niña piensa que en los verdes prados / ha de correr con otras doncellitas/ en los días azules y dorados,/ cuando crecen las blancas margaritas”.

¹⁶⁵⁶ Antonio Machado dice en –Por tierras de España, XCIX”: —Aunda el hombre malo del campo y de la aldea,/ capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,/ que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,/ esclava de los siete pecados capitales”.

y comienzan a afilarse
las hojas de los hocinos,
estos brazos y este cuerpo,
todo lo que tengo mío,
negreando las aceitunas,
las bajas del olivo.

Los campesinos alivian su cansancio con unas canciones, tan tradicionales: —Por el campo,/con la yunta en la besana,/ va la copla retumbando,”. Aunque el sufrimiento puede también matar el canto en las gargantas, impidiéndole nacer:

y los Nazarenos,
y los Zapatitos del niño de Dios,
con el airecillo,
no bailan a un son.

La belleza no queda, tampoco las aves que cantaban antes:

Y el mirlo tan negro
al rayar el día,
solo en el albero.
besanas del olivar
Donde lloro todavía,
si me paro a recordar.

Como comenta Juan Benítez, el autor relata en *Las cosas del campo* con un estilo casi poético las faenas del campo, las costumbres, determinados oficios agrarios hoy ya desaparecidos. Describe la manera de ser de sus gentes, la llegada de la primavera con los abejarucos. Cuenta cuándo florecen las encinas. Trata de las lilas, los jaramagos, las gayombas. etc.¹⁶⁵⁷

Al final todo se olvida y nadie va a recordar el esfuerzo de la gente del campo, cuya historia se va con el tiempo:

Se quedará este campo sin historia,
y tan calladamente,
bajo la tierra oscura,
será como un arroyo su memoria
del sol aquel y aquel relente,
de aquel atardecer y aquella gente,
bajo la tierra dura¹⁶⁵⁸.

¹⁶⁵⁷ Juan Benítez, —La deuda de Antequera”, en *Málaga hoy*, número citado, p. 38.

¹⁶⁵⁸ —Elegía” en *Cancionero de la Casería*, p. 202.

Esto hace recordar a Juan Ramón Jiménez en su poema “Y yo me iré”. Aunque el antequerano habla, en un momento de desesperación, de la corta vida de este campo en la memoria de la historia, el poeta de Moguer reconoce la caducidad de la vida del hombre, pese a la continuidad de las cosas bellas que lo rodeaban. Los dos pasajes son de carácter melancólico:

Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando,
y se quedará mi huerto con su verde árbol,
y con su pozo blanco.

Todas las tardes el cielo será azul y plácido,
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron,
y el pueblo se hará nuevo cada año,
y en el rincón de aquel mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostálgico.

Y yo me iré, y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.

El campo ya se transformó y la nueva maquinaria desplazó los utensilios precarios que la gente ya no utiliza, y por tanto, desconoce en la actualidad como señala en *Las cosas del campo*:

Narciso el Cantor y la flauta murieron. Ni pensador, ni Velador, ni sus oficios existen ya. Los mulos se acabaron y las cuabras están desiertas y sin rumores de piensos. Dos quedan para muestra. A los álamos blancos del Sotillo se los ha cargado el regadío porque estorbaban y el viejo Ojiblanco tiene sucesor en unos plantones nuevos y apretados que crecen que da gusto. No quedan ni bielgos, ni barcina, ni ninguno de aquellos instrumentos de verano que hacían vivas las eras. Apenas si sus nombres se conocen. En menos que canta un gallo las cosechadoras arramblan con un tragal y como quien no quiere la cosa en un santiamén no dejan caña con cabeza. Pero en las cosechadoras el canto es difícil¹⁶⁵⁹.

En la “Dulce y agria Andalucía” apunta Muñoz Rojas un cambio más esencial, relacionando la historia del olivar con la historia de sus gentes:

¹⁶⁵⁹ Muñoz Rojas, *Las cosas del campo*, Valencia, Pre Textos, 2007, p. 11.

El crecimiento del olivar ha ido a la par de muchas cosas y muchos cambios. No es sólo el aspecto del campo el que cambia: con él cambian cuantas realidades le rodean: los hombres y sus hábitos. Con el olivar ha sido creciendo una clase mezcla de antiguas raíces y plantones recientes, advenedizos de pueblos que fueron a más, adquirientes de desamortizaciones, ahorradores que, céntimo a céntimo y gota a gota de sudor, juntaron para hacerse hoy con esta, mañana con aquella haza, hasta hacer finca, levantar casa y acabar casando a sus retoños con los de la antigua aristocracia local¹⁶⁶⁰.

Se ve claro que nuestro poeta antequerano es gran contemplador tanto del campo como de su gente, algo que no se adquiere sino por la convivencia. No es de extrañar entonces que el autor de *Las cosas del campo* inaugura su libro diciendo: —Sé algo de la tierra y sus gentes”.

¹⁶⁶⁰ —El dulce y agria Andalucía” en *Ensayos anglo-andaluces*, Valencia, Pretextos, 1996, p. 201.





ANALECTA MALACITANA
Facultad de Filosofía y Letras
Campus Universitario de Teatinos
29071-MÁLAGA
ESPAÑA

D^a. Blanca Torres Bitter, como Secretaria de *Analecta Malacitana*, Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga (ISSN: 0211-934-X).

INFORMA

que el artículo «La adhesión a la tradición como manifestación del *arraigo* en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas», de D^a. Basant Mohamed Gheth, ha sido aceptado para su publicación (versión papel) en el volumen XXXVIII, 1-2, 2015.

Analecta Malacitana (ISSN 0211-934X), fundada en 1978, es publicación semestral, y eventualmente anual como volumen doble, con una tirada de 500 ejemplares. Se distribuye, entre otros, al Servicio de Publicaciones de la Universidad (50 unds.) y a la Biblioteca de dicha Facultad en concepto de intercambio (200 unds.). Cuenta con un número variable de suscriptores directos (institucionales o particulares) y de intermediarios nacionales y extranjeros. La aceptación de originales recibidos está supeditada a la revisión anónima por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista; está abierta a autores ajenos a su Consejo y publica textos en otras lenguas distintas a la española.

Está recogida en las siguientes Bases de Citas, Bases de Datos Especializadas y Repertorios: PRO, LLBA, APPI, MLA, ULRICH'S, SUMARIS CIUC, ISOC (CINDOC-CSIC), REGISTA DIPERJ, DIALNET, INSTITUTO CERVANTES, CABELL'S DIRECTORY. El *Bulletin of Spanish Studies* (Universidad de Glasgow) resalta su contenido en la sección «Review of Miscellanies».

Su calidad editorial y su índice de impacto son reconocidos en RETH (Revistas españolas de Ciencias Sociales y Humanas- CSIC), IS-RECH (puesto 17/100, 2^o cuartil, 2008-2012), DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas-CSIC), LATINDEX (30/33-solicitada revisión), CAHERS 2014 (Categoría C), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas en Dialnet-Categoría B), ANEP (Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva-Categoría C) y GOOGLE SCHOLAR METRICS (puesto 8, H Index 2, Mediana H 3, 2008-2012). Su nivel de difusión queda igualmente recogido en MIAH (6.477, año 2014) así como el de sus Anejos (4.777, año 2014).

En su versión electrónica (www.anmal.unma.es, ISSN 1697-4239) está incluida en LATINDEX (25/36) y queda especialmente resaltada en las Bases de Datos: DIALNET (CIRC-Categoría D), ISOC, DULCINEA, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, así como en el portal INTERCLASSICA (Universidad de Murcia). La Base de Datos SJIF Journals Master List (Scientific Journal Impact Factor-Marruecos) califica su impacto de 3.768 (2012).

En Málaga, a 19 de septiembre de 2015

Blanca Torres Bitter
Secretaria
Analecta Malacitana



THE TRADITION AS MANIFESTATION OF “ROOTEDNESS”¹⁶⁶¹ IN THE POETRY OF JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

Resumen

Planteamos en este estudio el tema de la tradición en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009) como una prueba más de su arraigo. El garcilasismo de los años cuarenta guarda estrecha relación con la poesía arraigada de aquel tiempo y es una manifestación de la vuelta a la tradición clásica, así que a través de la intertextualidad resaltaremos dos tópicos del tema amoroso, comunes entre Garcilaso de la Vega y nuestro antequerano a través de los libros *Sonetos de amor por un autor indiferente* (1942) y *Abril del l m* (1943).

Palabras claves:

Arraigo- Tradición- Tradición familiar- Intertextualidad-Garcilasismo- Tópicos.

Summary

This paper exposes the issue of tradition in the poetry of José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009) as a proof of his “rootedness”. The literary trend of Garcilasism is closely related to that return to the classical tradition in the poetry, so through intertextuality will highlight the recurrence of some topics in *Sonetos de amor por un autor indiferente* (1942) and *Abril del l m* (1943) which appear also in the poetry of Garcilaso de la Vega.

Keywords:

Tradition -Rootedness- Intertextuality-Garcilasism-Topics.

¹⁶⁶¹The word “rootedness” refers to the denomination made by Dámaso Alonso to describe a conformist trend emerged after the war, especially in the forties.

LA ADHESIÓN A LA TRADICIÓN COMO MANIFESTACIÓN DEL ARRAIGO EN LA POESÍA DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

BASANT MOHAMED GHETH

Universidad de Málaga

Universidad de Al Azhar- Egipto

basantgheiz@yahoo.com

1. LA CONSERVACIÓN DE LA TRADICIÓN: UNA FORMA DEL ARRAIGO

José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009) nació en Antequera, enclave que ocupa una posición singular, tanto en la geografía, como en la historia. Aunque se trata de una ciudad que se ha visto sometida a lo largo de la historia a varias invasiones y superposiciones humanas, la fidelidad de la población antequerana hacia su tierra y su tradición es sorprendente. Y nuestro poeta está especialmente vinculado tanto con la historia y el pasado de su ciudad natal como con la tradición literaria española. Se trata de un autor erudito¹⁶⁶² cuya labor literaria abarca casi siete decenios (1929-2004), aunque la crítica mantuvo un largo silencio ante su producción. Dámaso Alonso, exponiendo los conceptos del arraigo y desarraigo durante los años cuarenta, nos presenta a Muñoz Rojas como uno de los prototipos de la tendencia arraigada: «vinculado y centrado en el mundo a través de la tierra nativa: Málaga, y sobre todo la

¹⁶⁶² A este respecto, los artículos de José Antonio Muñoz Rojas, reunidos en *Antequera, norte de mi pluma*, (Francisco López Estrada (pról.), Unicaja. Málaga 1998) demuestran un gran conocimiento de la historia de su ciudad y de su gente, pasando en esta obra por la historia de las distintas iglesias de Antequera desde la primera San Salvador, hoy desaparecida, hasta las del siglo XVIII (págs. 33-34). Además, presenta al lector muchos personajes históricos que tienen una relación con esta ciudad como José María Fernández (págs. 35-41 y págs.59-64), Ignacio de Toledo (págs. 53-58), Ramón Sorzano (págs. 43-44) y otros más. En el mismo contexto destacamos que el poeta a lo largo de esta obra hace mención de varios familiares escritores, a los cuales conoció o por su abuela Teresa, o a través de las bibliografías, o, por toparse con un documento de primera mano.

región de Antequera»¹⁶⁶³, y aquí lo presentamos como un poeta arraigado en la tradición a través de dos obras que pertenecen al mismo período tratado por el gran filólogo.

La tradición es uno de los vínculos culturales que ligan al hombre con su espacio, por eso, no sería pertinente separar un lugar de su historia y tradición y en este sentido, Niall Binns, partiendo de una perspectiva ecológica, defiende la noción del bosque en la identidad latinoamericana como lugar del arraigo, relacionando este espacio con su tradición. Para él, el bosque es sinónimo de «un depositario de valores autónomos, de los mitos y relatos fundacionales del lugar que la potencia colonizadora necesita anular para mejor dominar»¹⁶⁶⁴.

Es curioso que algunos de los poetas exiliados durante la guerra civil encontraran en la vuelta a la tradición, representada en su caso en la poesía popular (con sus diferentes formas: el romancero, coplas y las canciones, etc.), un motivo para arraigarse. Esta actitud se observa en Alberti que sufrió la amargura de la guerra:

La poesía —memoria que recupera el espacio y el tiempo perdidos— facilita que poetas como Alberti se replanteen una vuelta a la canción popular y al texto testimonio [...]. En realidad, a pesar de la ruptura histórica, estos poetas se esfuerzan por mantener y por continuar, si no en lo que se refiere al espacio sí en lo que afecta a la vivencia, con unos compromisos ético-estéticos¹⁶⁶⁵.

Por ello, podemos referirnos a la adhesión a la tradición como un tipo del arraigo; explicándolo de otra manera: la ruptura con la tradición muestra un estado de desarraigo. Así pues, Dámaso Alonso juzga a las vanguardias que apartaron de su historia, abriendo sus ojos a lo nuevo y dando la espalda a lo nacional, como literaturas hechas fuera de sus tierras¹⁶⁶⁶. A pesar de ello, la adhesión al acervo cultural no supone

¹⁶⁶³ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969, pág. 346.

¹⁶⁶⁴ Niall Binns, *¿Callejón sin salida?, la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Prensas Universidad. Zaragoza, 2004, pág.10.

¹⁶⁶⁵ Fanny Rubio, José Luis Falcó (selección, estudio y notas), *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, editorial Alhambra, Madrid, ²1982, ámbito de la poesía pág.19.

¹⁶⁶⁶ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, págs. 163-164. Muñoz Molina tiene otra perspectiva al referirse a los movimientos vanguardistas, pues, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1996 pone de relieve que la necesidad expresiva de dar cuenta del tiempo que el hombre vive hace que se buscara renovar la tradición, defendiendo que tradición y vanguardia no son posiciones adversas. Por eso, menciona el caso del vanguardismo de Max Aub que no implica acabar con la tradición: ~~una~~ una de las lecciones que pueden aprenderse de su obra es su doble búsqueda de lo mejor del

la paralización intelectual, pues, el propio sentido de la tradición no se opone a la renovación como vamos a exponer.

2. MUÑOZ ROJAS, UN ESCRITOR ARRAIGADO EN LA TRADICIÓN¹⁶⁶⁷

Lo que nos concierne en este trabajo es la tradición literaria, sobre todo la poesía. Hay dos tipos de poesía relacionados y, al mismo tiempo, distintos que mencionamos aquí como ejemplo de la persistencia y traspaso de la tradición en el: la poesía popular¹⁶⁶⁸ y la tradicional¹⁶⁶⁹. Según la exposición de Ramón Menéndez Pidal, el receptor en el caso de la poesía popular es pasivo, o bien, un fiel transmisor de lo que oye o recibe, y, por eso, la traspasa como es, sin cambios, llevándola de una generación a otra. En la poesía tradicional el lector o receptor contribuye con su imaginación y emoción en la creación de la obra heredada. Este carácter evolutivo de la poesía tradicional es el que plantea Marcos Arévalo consolidando la idea de la tradición como manifestación de la continuidad cultural de un pueblo.

pasado y de lo más valioso y más útil del presente. Muñoz Molina, *Destierro y destiempo: Dos discursos de ingreso en la Academia*, Pretextos, Valencia, 2004, pág. 68.

¹⁶⁶⁷ El concepto de «tradición» es amplio y ambiguo a la vez. La palabra se deriva del latín *tr ditio* que significa «entrega de una cosa». Con este término se refiere a la «Circunstancia de tener una cosa su origen o raíces en tiempos pasados y haber sido transmitida de unas generaciones a otras», María Moliner, *Diccion rio de uso del Esp ñol*, Gredos, Madrid, 1990, pág. 1354. Javier Marcos Arévalo señala que la tradición actualiza y renueva el pasado desde el presente, de ahí su papel en la conservación de la continuidad cultural. En este proceso de desarrollo se crean nuevas formas de expresión cultural, Javier Marcos Arévalo, —La tradición, el patrimonio y la identidad”, *Revist de Estudios Extremeños*, Vol. 60, nº. 3, 2004, págs. 925-956. Es de señalar que cuando empleamos la palabra «tradición» no nos referimos a los poetas clásicos precisamente, ellos mismos tienen una tradición y no la ignoran; Quintiliano (35 d. C. – 100 d. C.) por ejemplo se sirve de la tradición anterior y apunta en uno de sus libros que la mayoría de su contenido no es de su cosecha, sino extraído de otros autores. Jorge Fernández López, *Quintili no y l retóric*, Amigos de la Historia de Calahorra, Murcia, 1996, pág. 15. De aquí la ambigüedad de la «tradición» respecto al tiempo.

¹⁶⁶⁸ Menéndez Pidal plantea el concepto de poesía popular defendiendo: —Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla» (Ramón Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional», *Obras completas de Ramón Menéndez Pidal*, XI: Estudios sobre el romancero, Espasa-Calpe, Madrid, II, 1973, 444.

¹⁶⁶⁹ El gran erudito explica también qué es la poesía tradicional, ofreciéndonos un aspecto muy interesante que la distingue de la popular: —Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo lo ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precitados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la produce emotiva e imaginativamente y por tanto la rehace en más o en menos considerándose él como una parte del autor [...] La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo...; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes” (págs. 444-445).

Nuestro poeta se refiere a la idea de continuidad y originalidad de la obra literaria: «un poeta no es más que una voz personal y continuada, articulada en su propio vivir y sentir, de tantas voces como le resuenan dentro y a las que da vida con la suya propia»¹⁶⁷⁰. Este ideal que tenía Muñoz Rojas coincide con el de su admirado T. S. Eliot, visión que implica una conciencia del pasado y del presente. Por eso, Andrés Trapiello destaca como característica de la obra del antequerano la «lealtad al pasado y la tradición; lealtad al presente y afirmación del futuro»¹⁶⁷¹. *Las cosas del campo* reúne con su originalidad y clasicismo estos rasgos: «Todas ellas son cosas con alma, es decir, a su manera, fieles también a su fe, leales a su historia y su pasado, consecuentes con su poesía»¹⁶⁷².

Es de añadir que Aquilino Duque Gimeno en un artículo publicado con motivo del homenaje a Muñoz Rojas, planteó el tema explicando que nuestro poeta tenía conciencia desde su estancia en Inglaterra de que hay dos nociones contradictorias, la primera es la historia como continuidad y tradición, y la segunda es la historia como ruptura incesante. En Inglaterra precisamente se había dicho que la educación de un niño da comienzo cien años antes de su nacimiento. Es decir, se adaptaba el primer concepto de la historia. De sobra sabía Muñoz Rojas que la suya databa de varias generaciones. El crítico, tal como Dámaso Alonso en su referencia a lo clásico en *Las cosas del campo*, habla de esta obra maestra de nuestro autor para resaltar el triunfo de la tradición sobre la revolución que, en palabras de Aquilino Duque, «hizo posible que en España se mantuviera una nobleza de la tierra, una aristocracia del campo capaz de labrar una herriza y guardar con amor un libro viejo»¹⁶⁷³.

Casi todos los estudiosos de la obra del antequerano coinciden en la existencia de muchos elementos tradicionales en su obra, tanto a nivel temático como a estilístico. Cuando empleamos aquí la calificación «clásico», nos referimos a uno de dos significados: o a un modelo digno de imitación, o a lo relativo a la literatura o al arte de la Antigüedad griega y romana. En realidad, la obra de Muñoz Rojas no solo ofrece un

¹⁶⁷⁰ José Antonio Muñoz Rojas, «La poesía de Fernando Ortiz», *El Correo de Andalucía*, 20 de mayo, Suplemento cultural (La mirada), 1994, pág. 33.

¹⁶⁷¹ Andrés Trapiello, «Pórtico para José Antonio Muñoz Rojas», *El Correo de Andalucía*, suplemento cultural (La mirada), 85, 31 mayo, 1996, pág. 31.

¹⁶⁷² Andrés Trapiello, *loc.cit.*

¹⁶⁷³ Aquilino Duque Gimeno, «Las rosas como son», en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minerva y Betica* 38, 2010, pág. 229. También disponible en: <www.institucionlus.es/revistas/r_sbl/38/rt_20.pdf> [Consulta: 15 dic. 2014].

conocimiento e influencias de la tradición clásica, sino también ella en sí misma se describe como tal. Es un tópico ya que nuestro poeta antequerano es un clásico moderno¹⁶⁷⁴. Dámaso Alonso explica en su carta a Muñoz Rojas, tan citada por la crítica y publicada después en sus *Obras completas*, las razones por las cuales está considerado como clásico moderno, un apodo que lo va acompañando después. El eminente filólogo escribe sobre *Las cosas del campo* –en la cual Enrique Baena ve la unión de las formas tradicionales cultas y populares– : «yo te debo decir que hay en ella una diafanidad, una serenidad, una ponderada vitalidad, que la hacen verdaderamente clásica. Por lo menos lo que yo creo que debe ser un clásico moderno: vitalidad serena; por vital de hoy; por serena, de siempre»¹⁶⁷⁵. Ahora bien, la diafanidad, la serenidad y, sobre todo, la vitalidad le dan un carácter clásico, digno de ser imitado. Por su parte, Julio Neira encuentra en tres obras de Muñoz Rojas las razones suficientes para decir que es un poeta clásico, cuya obra es inmortal y un modelo para seguir¹⁶⁷⁶.

Además, Juan Luis Hernández Mirón apunta que la inmersión de nuestro poeta en la tradición literaria no significa de ninguna manera una imitación ciega del estilo o de los motivos de esa literatura, pues, la originalidad del poeta y su personalidad propia palpitan siempre en su producción dándole un especial carácter:

El acervo de motivos literarios que le ha proporcionado la tradición se reviste de una originalidad y estilo propios y personalísimos; si las actitudes vitales del poeta están caracterizadas por la contención o por el intimismo que predominan en la estética clásica y renacentista, en la Escuela Andaluza, sin embargo, no

¹⁶⁷⁴ Dámaso Alonso lo describe como «clásico moderno», en *Carta a J. A. Muñoz Rojas: Sobre la mayoría y la minoría*, *Obras completas*, Gredos, Madrid, IV, 3ª parte, pág.303. También, Álvaro García lo describe como «un poeta tan clásico y tan nuevo», Álvaro García, «Muñoz Rojas, el poeta joven», *Sur*, 13-abril, 1997, pág. 25. Ana Gómez Torres lo califica como «un clásico moderno» (Ana Gómez Torres, «José Antonio Muñoz Rojas, un clásico moderno, en edición de C. Cuevas». *Sur* suplemento «cultural» en el monográfico *Homenaje a Dámaso Alonso*, 27 enero, 1990, pág. II). Se editó además un monográfico titulado «José Antonio Muñoz Rojas: clásico y moderno» en *Quimera* (2006).

¹⁶⁷⁵ Dámaso Alonso, «Carta a J. A. Muñoz Rojas: sobre la mayoría y la minoría y *Las cosas del campo*», *Obras completas*, Gredos, Madrid, IV, 3ª parte, 1975, pág.303.

¹⁶⁷⁶ Sobre este carácter de su poesía Neira explica que la vigencia de *Las cosas del campo* para futuras generaciones por ser testimonio fiel de una vida rural ya desaparecida, que cualquier investigador apreciará en siglos futuros como descripción de las formas de vida en la sociedad española de mediados del siglo XX. Sus otras obras también se comparan con los grandes de la época, así pues *Las musarañas* (1957) y *Las sombras* (1976) son indagación profunda de la conciencia personal, al nivel del mejor Juan Ramón y de *Ocnos* de Luis Cernuda. Por sí mismas estas tres obras citadas deberían incluir a Muñoz Rojas en el grupo de escritores cuya lectura traspasa los límites de su tiempo y le convierten en clásico. Julio Neira, «Muñoz Rojas», *Cuadernos hispanoamericanos*, 713, pág.111.

cabe hablar en él de imitación, sino de una asunción y asimilación tan arraigadas que la tradición pasa desapercibida. La voz personalísima de Muñoz Rojas opera una profunda transformación en todas sus fuentes, inaugurando, sin duda alguna, nuevos caminos en las letras hispánicas y un nuevo sentimiento del amor, de la hermosura del campo y de la Naturaleza¹⁶⁷⁷.

Es un poeta arraigado en la tradición literaria andaluza comparable con sus antepasados antequeranos. Fernando Lázaro Carreter afirma que el arte literario de José Antonio es el «último vástago» del lejano tronco de los poetas de Antequera desde el siglo XVII, tal como Pedro Espinosa, Carvajal y Robles, Tejada o Martín de la Plaza. Pero este vástago está acrecido por su talento propio, la supervivencia de los poetas contemporáneos, y, sobre todo por «la particularidad, tan andaluza, de que este antequerano se cela y recluye en jardines que se abren para pocos»¹⁶⁷⁸. Efectivamente, Muñoz Rojas mostró una gran atención a los poetas áureos, como otros miembros de la generación literaria del 36, pero conoció sobre todo la obra de los poetas de Antequera del siglo XVI y XVII. Este hecho acerca a nuestro poeta a una tradición de gran valor literario, Francisco López Estrada incide en el inestimable estilo de ellos: «saben pulir el verso con cuidados manieristas, que lo dejan sorprendente por el uso de una imagen relampagueante o el de una expresión que, sobre la base de la lengua común, se convierte en un hallazgo poético»¹⁶⁷⁹, pero también es un poeta que sobrevivió a los escritores de 27 y del 36, es decir, sumergido en la literatura del siglo XX¹⁶⁸⁰.

¹⁶⁷⁷ Juan Luis Hernández Mirón, «José Antonio Muñoz Rojas y Pedro Espinosa: El sentimiento de la Naturaleza en *Las cosas del campo*», *Castilla: Estudios de Literatura*, 1, págs. 155-156.

¹⁶⁷⁸ Fernando Lázaro Carreter, «Amigos y maestros, José Antonio Muñoz Rojas», *ABC literario*, 31 diciembre, 1992, pág.7.

¹⁶⁷⁹ Fernando López Estrada, «A manera de prólogo sobre quién es y qué es lo que hace el autor de este libro, un antequerano de cuerpo y alma», en Antequera, norte de mi pluma, *op.cit.*, pág. 8.

¹⁶⁸⁰ Alfonso Canales, por ejemplo, al referirse a *Sonetos de amor por un autor indiferente* –un libro que ofrece muchas afinidades con la poesía de Garcilaso– destacó su modernidad y antigüedad: «poco se parecía aquello a los sonetarios al uso: el autor (de indiferente, nada) entroncaba con lo mejor del pasado siglo, cuya herencia tampoco resultaba tan nefanda» *El Mundo* <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/29/andalucia_malaga/1254213486.html> [Consulta: 08 oct. 2014]. Además, nuestro antequerano tenía su mundo propio creado por la peculiaridad del campo que sentía.

Ahora bien, el reflejo de la tradición se hace de una forma explícita e implícita a la vez. Explícita cuando menciona un verso o algún pasaje de otro poeta del pasado, e implícita cuando se oye la voz de otro poeta sin ninguna mención directa de su obra¹⁶⁸¹.

2.1. Poeta arraigado en la tradición cultural de su familia

A la familia de José Antonio Muñoz Rojas pertenecen algunos literatos que contribuyeron en la formación de la tradición e historia de Antequera. La relación entre nuestro poeta y este linaje nunca se cortó, pues, el nieto se acercó a la figura de algunos de sus familiares a través de su abuela materna D.^a Teresa de Arrese que le relataba la historia ilustre de sus antecedentes. Además, la casa donde se crio el poeta guardaba un inapreciable tesoro representado en cartas y libros escritos desde hace siglos por quienes se precedieron. Así pues, nuestro antequerano conoció a su tía D.^a Beatriz a través de una «figura pequeñita que andaba siempre en las palabras de mi abuela y un traje amarillo con franjas verdes que andaban en los cajones de las cómodas del cuarto de San José»¹⁶⁸². Otro caso es el de su tía Micaela Díez de Tejada a quien conoció a través de las bibliografías sobre Bartolomé José Gallardo¹⁶⁸³.

Gracias a las palabras inaugurales de *Sonetos de amor por un autor indiferente*¹⁶⁸⁴

¹⁶⁸¹ De hecho, una frase de la *Divina Comedia* se figura en un poema suyo, y algunos versos de Campoamor y Lope de Vega inauguran sus libros. En *Dejado ir*, aparece una parte de las *Cartas de Santa Teresa (Dejado ir: Estancias y viajes*, Pretextos, Valencia, 1995, pág.193). También, de un modo implícito, se oye la voz de Antonio Machado, Cernuda, Garcilaso y otros en sus libros. Lo primero que sorprende en *Cantos a Rosa* es la cita de Lope de Vega y un soneto de corte garcilasista con los cuales nuestro poeta inaugura el libro. Estas referencias tienen interpretaciones más hondas. De hecho, no es la primera vez que alude o habla sobre los poetas tradicionales, en su libro *Amigos y maestros* el autor habló sobre Góngora (Pretextos, Valencia, 1992, págs. 15-17) y Pedro Espinosa (Muñoz Rojas, *loc.cit.*, págs.19-22).

¹⁶⁸² Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi pluma*, pág. 66.

¹⁶⁸³ Muñoz Rojas nos relata en «Extraordinario carteo entre don Antonio Rodríguez Moñino y el autor, a propósito de la Dama Duende»: «Por donde menos se piensa, por las perfecciones bibliográficas de un amigo y por sus devociones gallardistas, venía yo a dar con parientes de los que no tenía noticias. Y parientes más literarios que ninguno de las historias, como que tenían correspondencia con don Bartolomé José Gallardo. Claro que nada sabía del grado de parentesco, ni poco más que unas fechas aproximadamente coincidentes» Muñoz Rojas, *loc. cit.* págs.66-67. Ante estos interesantes descubrimientos de los parientes de nuestro poeta cuyas historias están guardadas en papel, Muñoz Rojas reflexiona: «Aquí [*en p peles*] estaba la historia de una familia a través de unos siglos: una película de gentes distintas todas con un mismo nombre, despuntando, moviéndose un tanto, extinguiéndose luego. Cenizas animadas. De lo que habían hecho o dicho en la vida sólo quedaban firmas inseguras, líneas vacilantes sobre papeles amarillentos, con su incitante, casi sensual, olor» Muñoz Rojas, *loc. cit.*, 67.

¹⁶⁸⁴ José Antonio Muñoz Rojas, *obra completa en verso*, Clara Martínez Mesa (estudio y edición), Pretextos, Valencia, 2008, págs. 119- 120. El prólogo de *Sonetos de amor por un autor indiferente* respeta la estructura clásica ya establecida desde Aristóteles, donde el orador no entra directamente en materia, primero hay que ganarse la atención de los oyentes, por eso, viene el prólogo o la introducción.

nos acercamos a tres de sus familiares aficionados a las letras. Pues, el antequerano finge haber encontrado los versos de ese libro entre las ruinas de la vieja casa familiar, comentando que había una noticia sobre aquellos *Sonetos* en diversas cartas y documentos familiares, pero la destrucción completa del archivo lo impide ahora «traer a colación eruditamente las citas», e identificar al autor. Después, hace mención de algunos de sus familiares en su búsqueda del autor de los *Sonetos*: «Hay que desechar la atribución más inmediata, la de D. T. [Se refiere Don Trinidad de Rojas], poeta romántico de los de perilla y serrallo, versificador afortunado de distintas leyendas antequeranas, autor de un poema filosófico en cuarteto, *Ignoto*, y de una inacabada *Historia de Antequera*, porque las diferencias de estilo son tan acusadas que no vale la pena recalcarlas»¹⁶⁸⁵. Trinidad de Rojas (1830-1902) fue un hermano de su abuelo descrito por Francisco López Estrada en su prólogo de *Antequera norte de mi pluma* como «uno de los más activos representantes del grupo romántico antequerano, tanto en lo que toca a la creación en prosa y verso como en lo que representó para el conocimiento de la tradición literaria de la ciudad»¹⁶⁸⁶.

Lo más significativo es enterarse de lo que supone para Muñoz Rojas esta relación familiar con el poeta romántico, pues el niño tenía noticia de D. Trinidad, de su gran biblioteca y de cómo estaba. En *La gran musa rñ*, precisamente el capítulo «La canción del pirata»—título del poema de Espronceda que murió cuando D. Trinidad tenía doce años— el antequerano evoca la figura de su tío¹⁶⁸⁷. Para probar la huella que ha dejado sobre nuestro poeta, es preciso acudir a *Historias de familia* precisamente la parte de «Historias fantásticas y de poetas» donde Muñoz Rojas al referirse a los

Es de observar también que hay una estrecha relación entre los tópicos clásicos salpicados a lo largo de esta obra y los personajes citados en el prólogo. por ejemplo sobre su tío Ramiro, Muñoz Rojas comenta que mantuvo «una dignidad clásica en su manera» aunque este familiar vivió en el siglo XIX, muy alejado de este clasicismo, pero bebía de fuentes clásicas, no exento de espíritu romántico: «aunque el fuego por debajo, la domeñada pasión, se manifiesten de un modo sordo y constante» (Muñoz Rojas, *loc. cit.*, pág. 120). El tema de estos Sonetos de Muñoz Rojas es amoroso, por eso, no se limita a hablar sobre su tío Ramiro, sino que hace mención de Beatriz de Vibraye que fue condesa de Suzenet y mantenía relación amorosa con su tío. A lo parece, nuestro poeta ha leído las cartas que los amantes intercambiaban porque menciona en sus palabras preliminares algunos detalles curiosos sobre los dos (Muñoz Rojas, *loc. cit.*, págs. 119-120).

¹⁶⁸⁵ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, pág. 119.

¹⁶⁸⁶ Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi pluma*, pág. 11.

¹⁶⁸⁷ A este respecto nuestro poeta relata: «En la familia hubo un poeta, tío Trinidad, vaya nombre, llamarse Trinidad, hermano de mi abuelo, malísimo para los negocios, tenía una gran biblioteca, aquí vivió, ser poeta, se podía ser muchas cosas, cierto que las que entonces nos tentaban eran otras, ser marino o carpintero [...]. Los versos tampoco eran cosa de provecho, con lo bien que sonaban y el gusto que daba oírlos y decirlos. Ya ves, tío Trinidad murió arruinado» (José Antonio Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, Pretextos, Valencia, 1994, págs. 71-72).

personajes de la *Leyenda de los antequeranos* cita a su tío porque –como también comenta Rodríguez Marín- Trinidad tenía un poema en latín de dicha leyenda acompañado por una traducción al castellano: «Don Trinidad de Rojas, lúcido ingenio antequerano, a juzgar por las muestras que de su pluma conozco, poseía o posee un poema latino que trata del propio asunto y que está acompañado de su traducción en verso castellano»¹⁶⁸⁸. Claro que esta leyenda, una trágica historia del amor entre el cristiano y la morisca, forma parte del acervo tradicional de Antequera e interesó a algunos escritores románticos como Washington Irving, el autor de *Cuentos de la Alhambra*, cuya obra conocía nuestro poeta¹⁶⁸⁹, pero pensamos directamente en su tío Trinidad para justificar el interés de Muñoz Rojas por esta leyenda. Esto no quiere decir que José Antonio al reproducir la leyenda en la «Leyenda de la peña» lo hizo al mismo modo del poema hallado por don Trinidad, o ha transmitido los detalles de la leyenda como están en los libros anteriores. Pues, el antequerano afirma: «Cada uno la cuenta a su modo [...] Por eso yo no he hecho mucho caso de un Southey o de un Vilches, ni incluso de mi mismo tío Trinidad, que la escribió en un precioso verso romántico, en el que la aprendió toda la familia»¹⁶⁹⁰.

Trinidad de Rojas no fue el único poeta perteneciente a la familia de Muñoz Rojas. Tío Ramiro es otro de los evocados en *Historias de familia* y *Sonetos de amor por un autor indiferente*, y dejando aparte lo real y fantástico en este personaje¹⁶⁹¹, resaltamos

¹⁶⁸⁸ Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto, estudio biográfico y bibliográfico y crítico*, Real Academia Española- Sucesores de Rivadeneira, pág. 190. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/luis-barahona-de-soto-estudio-biografico-bibliografico-y-critico>> [Consulta: 14 dic. 2014].

¹⁶⁸⁹ Muñoz Rojas prologó el libro *Antequera de Washington Irving* de Antonio Parejo (Antequera, Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 2003).

¹⁶⁹⁰ José Antonio Muñoz Rojas, *Historias de familia*, Pretexto, Valencia, 2000, pág. 105.

¹⁶⁹¹ A pesar de los aspectos fantásticos en los relatos relacionados con este personaje, es significativo acercarse a lo posible a este, e indagar sobre el contexto en que fue creado por Muñoz Rojas para aprobar el apego de nuestro poeta a la tradición de su tierra y de su familia. En el prólogo de *Sonetos de amor por un autor indiferente*, el poeta colige la atribución de estos versos a su tío Ramiro, un personaje tan curioso: «¿Entonces? Yo siempre sospeché que tío Ramiro, alguna de cuyas dichas y desdichas tuve ocasión de referir en otro lugar, hubiera dejado tras sí algo más que epístolas y primores genealógicos, y siempre mantuve viva la esperanza de encontrarme de manos a boca, en el rincón menos esperado, con el fruto de su corazón» (Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, pág. 120). En *Historias de familia*, nuestro antequerano trata este personaje, pero no podemos confiar mucho en la autenticidad histórica de algunos detalles, datos ni narraciones, pues no se refiere a historias reales, como señala José Luis Cano a este respecto: Estas *Historias de familia* tienen poco de ver con los cuadros de costumbres, literatura de vieja y castiza tradición de España. En los cuadros que pinta Muñoz Rojas –en los que el paisaje casi siempre está en función de enamorado o confidente del amor- no hay apenas costumbres ni bailes que retratar, porque los personajes evocados [...]son singularísimos y demasiado románticos para que puedan servir de guía a los historiadores de una época» (José Luis Cano, «José Antonio Muñoz Rojas y la poesía de su prosa», *Poesía española del siglo XX: De Unamuno a Blas de Otero*, Guadarrama, Madrid, 1960, pág.

aquí el comentario de Juan de Dios Ruiz-Copete cuando ofrece que estas evocaciones de los personajes prueban la persistencia del pasado en el alma de nuestro antequerano: «Realidades de su vida idealizadas por la memoria y por la fantasía, más que personajes, que los hay –tío Ramiro, tío Ventura, la Villena, Riturqué y muchos más- lo que hay en

419). De todas maneras, hay una base realista sobre la cual Muñoz Rojas funda sus narraciones o crónicas sobre tío Ramiro y por eso no podemos hacer caso omiso de estos datos sin extraer algunas observaciones. De hecho, Cristóbal Cuevas afirma que nuestro poeta le comentó una vez que tras los nombres de tío Ramiro y Beatriz de Vibraye hay un fondo de realidad (Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio», José Antonio Muñoz Rojas, *Poesía* (1929-1980), Málaga, Colección «Ciudad del Paraíso», pág. 40). Dado que el nombre de este personaje está mencionado sin apellido, ni fecha concreta de nacimiento o muerte, aunque hace alusiones a otras fechas y caracterizaciones en el prólogo de *Sonetos*; suponemos que nuestro poeta no tenía documentos suficientes acerca de este poeta del siglo XIX. El nombre, suponemos, está inventado a base de otro personaje que es Ramiro, de la *Leyenda de los Enamorados* o inspirado del héroe citado en los versos siguientes del antequerano Agustín Tejada Páez, otro familiar del poeta (Agustín Tejada Páez, *Poesías completas*, edición de Jesús de Morata, Grupo de Estudios Literarios del siglo de Oro, 2013, pág. 161. <http://www.antequerano-granadinos.com/archivos/orden_tematico_pleno.pdf>. [Consulta: 27 dic. 2014]: —yentre albornoces y almalafas rotas/Ramiro y sus ejércitos triunfantes/altares le hacían/que con pías ofrendas componían/preñada espiga a quien el sol madura/el labrador le ofrece;/y, de cuanto la tierra se guarnece,/adorna el voto la ara con fe pura,/humeando en grato censo,/ entre ocasiones mil, árabe incienso». Ahora bien, en primer lugar, según Muñoz Rojas, tío Ramiro descende de una familia noble: «Tras la piel de las manos anda una sangre nacida en los doce nobles linajes de Soria que, sin embargo, no consigue ahuyentar la palidez de las mejillas» (Muñoz Rojas, *Historias de familia*, pág.36). Damos por verídico este dato porque, como señala el propio José Antonio, en el siglo XIX el pueblo estaba formado por la vieja nobleza provinciana y la nueva burguesía campesina (Cfr. José Antonio Muñoz Rojas, *Ensayos anglo-andaluces*, Pretextos, Valencia, 1996, pág. 201). En segundo lugar, cotejando la fecha en que se escribieron *Sonetos de amor* (1856), siguiendo el fingimiento de nuestro poeta, con la época en que vivía tío Ramiro, y precisamente cuando tenía veinte años, en *Historias de familia* (la guerra carlista), juzgamos como reales las fechas mencionadas. En sus palabras preliminares a *Sonetos de amor* afirma: «En cuanto a la fecha de composición, los hay evidentemente compuestos a su lado [*Beatriz de Vibraye*], con toda probabilidad en el castillo de Sauvigny-le-Bois, en 1856, y otros en su ausencia pocos años después». Y en «Ya en el siglo XIX» de *Historias de familia*, dice sobre Ramiro: «Él es un oficial de la reina y mil veces ha ofrecido su pecho a las balas de los carlistas, sin que nunca lo hayan aceptado» (*Historias de familia*, op. cit., pág.36). En tercer lugar, Ramiro está descrito como hombre de letras e historiador: «Usa su letra de primor para contarnos y dibujarnos una historia de historias de guerras de moros, caballeros que prestaban el propio caballo al rey cuando el rey había perdido el suyo, caballeros que yacían moribundos al pie de las Alpujarras altas. Guerras de moros y amores» (Muñoz Rojas, loc. cit.). Este rasgo lo ha mencionado Muñoz Rojas en sus palabras preliminares a los *Sonetos* (Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, págs. 119-120). En cuarto lugar, tanto en *Historias de familias* como en la nota preliminar de 1942, Muñoz Rojas nos transmite la descripción de Beatriz de Vibraue, Condesa de Suzenet, y amante de tío Ramiro. Las descripciones son idénticas, y esto puede dar una autenticidad a algunos detalles. Pues, Beatriz regaló a tío Ramiro un álbum lleno de hazañas de sus ascendientes, los Barnuevos, donde pinta a sí misma: «la mirada perdida y dulce, la frente alta y grande, los labios finos, el pelo caudalosamente partido en mitad de la cabeza, y aquellos trajes blancos que a tío Ramiro enamoraban» (Muñoz Rojas, loc. cit., pág. 119). En *Historias de familia* dice sobre ella: «En Dijon se pinta Beatriz de Vibraye a sí misma, una francesa por los cuarenta, con el pelo partido en dos a la mitad de la cabeza, recogido en crenchas a la altura de las orejas. El traje es de un color desvaidamente blanco y los ojos no tienen color. Son unos ojos que huyen y arrastran», Muñoz Rojas, *Historias de familia*, pág.37.

estas estampas es un pasado que se instaló en su sensibilidad, constituyéndose en su pequeño universo íntimo y entrañable»¹⁶⁹².

Seguimos con el linaje de José Antonio Muñoz Rojas que es descendiente lejano del poeta malagueño Juan de Ovando y Santarén¹⁶⁹³, gran amante de la literatura clásica. Nuestro poeta conoció la obra de su familiar, representada en diversos memoriales de súplica dirigidos al monarca de turno, y unas cuantas composiciones laudatorias para libros ajenos. Además, mostró un interés por su obra al publicar junto a Alfonso Canales (1950)¹⁶⁹⁴ un fragmento del *Festín de las Musas y Noches de Apolo* de dicho poeta áureo. Asimismo, conservaba los autógrafos de Ovando, conocidos como «Legajo Muñoz Rojas», estudiados después por Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa:

Dicho manuscrito, al morir Ovando, hubo de pasar a poder de la segunda hija de su primer matrimonio, Ángela de Ovando y Rizo, casada con el señor don

¹⁶⁹²Juan de Dios Ruiz-Copete, *Nuevas luces de posguerra: historia de un decenio (1939-1949)*, Sevilla, Universidad, 2001, pág. 163. Muñoz Rojas sigue su indagación sobre el autor de estos *Sonetos* volviendo al pasado y agarrado a él: «Tampoco cabe la de D. J. [*Se refiere don Juan de Rojas*], hermano del anterior y, como él, cantor legendario y su compañero en las lides del tiempo, porque sus obras nos son conocidas merced a los repetidos y fehacientes testimonios que él mismo se encargó de transmitirnos» Muñoz Rojas, *Obras completas en verso*, pág. 119.

¹⁶⁹³He aquí algunos datos biográficos sobre Juan de Ovando y Santarén «nació en Málaga el 18 de enero de 1624, cuando a Góngora le quedaban sólo tres años de vida, y Quevedo tenía ya cuarenta y cuatro. Miembro de una familia distinguida, estudió latín y humanidades –parece que en Granada-, y luchó en Nápoles contra la rebelión que un tiempo encabezó Masaniello (1647-1648), perfeccionando su latín y aprendiendo italiano. Fue caballero de Calatrava y Capitán de las Milicias de Málaga. Casó dos veces de damas de alcurnia: primero con doña Agustina Rizo, sobrina-nieta del consejero de María Estuardo, David Rizzi; luego con doña Rosa María de Negro, emparentada con una influyente familia genovesa. Leyó abundante literatura clásica –Homero, Platón, Virgilio y Lucano-, italiana –Petrarca, Ariosto, los Tasso[...]-, y española –el romancero, la épica culta, historiadores de España e Indias, novelistas, dramaturgos y poetas como Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón, y, sobre todo, Góngora-. Alcanzó íntegros los reinados de Felipe IV y Carlos II, y los primeros años de Felipe V, muriendo en 1706». Juan de la Victoria Ovando y Santarén, *Autógrafos: (Manuscrito Muñoz Rojas) Juan de la Victoria Ovando y Santarén* Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydro (transcripción, texto y estudio introductorio), Centro de Ediciones de la Diputación, Málaga, 1997, pág. 15.

¹⁶⁹⁴Alfonso Canales recuerda el tiempo en que preparaba la selección de poesía de Ovando con Muñoz Rojas recordando algunas de las lecciones aprendidas por su maestro: «Vamos a hacer una colección de libros de poesía. Empezaremos por editar algo de este manuscrito de Ovando. ¿No crees que estos versos se refieren al Retiro? ¿Y yo qué sabía? ¿Y yo qué sé? Lo poco que sé me lo ha enseñado él: que no hay que desmedirse nunca; que no hay que despegarse nunca demasiado de la tierra; que hay sombras, inmediatas sombras que luchan por revivir en nosotros; que si no nos entregamos de vez en cuando al encanto de las musarañas, estamos perdidos». Alfonso Canales, «El maestro», *El Mundo* de Málaga (Papeles de la Ciudad del Paraíso), 30 de abril, 2009. Reeditado con el título, «El poeta antequerano visto por Alfonso Canales», *El mundo*, (cultura), 29/09/2009. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/29/andalucia_malaga/1254213486.html> [Consulta: 25 feb.2014].

Fernando Solana Parejo, vecino de la ciudad de Antequera”. De él los heredó, a su vez, mediata o inmediatamente, don Manuel de Solano¹⁶⁹⁵, autor de una *Historia de Antequera* que se conserva en dicha ciudad, sin nombre de autor y manuscrita. Nada sabemos de su suerte posterior, salvo que su actual propietario lo prestó a José María de Cossío, lo que hizo posible su conservación, ya que en ese tiempo el Archivo y Biblioteca del autor de *Los cosos del campo* fueron pasto de las llamas¹⁶⁹⁶.

José Antonio Muñoz Rojas mostró un especial interés por la figura de Condesa de Luque, D.^a Micaela Díez de Tejada (1780-1857), una familiar de nuestro poeta: «que tanto interesó a Rodríguez Moñino».¹⁶⁹⁷ Una de las manifestaciones de esa atención se demuestra en el «Extraordinario carteo entre D. Antonio Rodríguez-Moñino y el autor, a propósito de la *Dama Duende*», donde Muñoz Rojas se refiere a un hallazgo: «Tengo en una carpetilla docena y media de cartas cruzadas entre El Galán Fantasma y la Dama Duende¹⁶⁹⁸, que no son otros sino Gallardo y la Condesa de Luque»¹⁶⁹⁹. Es verdad que nuestro poeta antequerano redactó esta carta fingida para elogiar el libro *Epistolario* que Antonio Rodríguez había escrito sobre su amigo don Bartolomé José Gallardo¹⁷⁰⁰.

Por su parte, Muñoz Rojas, arraigado en el pasado y relacionado con la herencia cultural de sus antepasados, finge haber recibido una carta de Rodríguez Moñino donde hace mención a su tía Doña Micaela Díez:

Madrid, 27 de noviembre 55

¹⁶⁹⁵ Cristóbal Cuevas comenta en 1989 que Manuel Solano es: «el historiador dieciochesco, que nos ha transmitido sus autógrafos poéticos», Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio», págs. 14-15. El *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos provincias ciudades villas iglesias y santuarios de España* (Tomás Muñoz y Romero, ediciones Atlas, Madrid, 1973, pág. 20) se refiere a este escritor perteneciente a la familia de Muñoz Rojas. Es autor de un libro sobre la historia de Antequera, donde penetra en muchos aspectos de la vida de esta ciudad; se trata de una compilación enriquecida por antiguos documentos de manera que sirve como testimonio de la historia de Antequera. Creemos que también en el caso de Muñoz Rojas se advierte una inclinación erudita como en el escritor dieciochesco.

¹⁶⁹⁶ Juan de la Victoria Ovando y Santarén, *op. cit.*, pág. 16.

¹⁶⁹⁷ Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio», págs. 14-15.

¹⁶⁹⁸ No se trata aquí de la *Dama Duende*, una obra clásica de Calderón de la Barca que el mencionado José Fernández Guerra comentó y publicó.

¹⁶⁹⁹ Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi puma*, pág., 65.

¹⁷⁰⁰ Javier Miranda Valdés apunta: «El epistolario entre José Fernández-Guerra y Bartolomé José Gallardo lo ha estudiado el académico de la Española, Rodríguez Moñino, que curiosamente ocupó el sillón X, el mismo que ocupó Aureliano», se refiere a Aureliano Fernández Guerra y Orbe (1816-1894). Javier Miranda Valdés, *Aureliano Fernández-Guerra (1816-1894) un romántico escritor y antequerano*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2005, pág. 24.

Sr. D. José A. Muñoz Rojas.
Velázquez, 92.

Amigo querido:

La *D m Duende* se llamaba Doña Micaela Díez de Tejada y Díez de Tejada: nació en Antequera el 25 de noviembre de 1780, casó allí el 28 de diciembre de 1818 con D. Cristóbal Fernández de Córdoba Pérez de Barradas, VII Conde de Luque (n. Guadix, 27-II-1761; † Granada, 27-IV-1833) y falleció en Madrid el 17 de septiembre de 1857, sin sucesión.

¿Averiguamos algo más?
un cordial abrazo de
A. Rodríguez – Moñino

Pero, en realidad, Muñoz Rojas no fue el primero en tratar el tema de estas cartas mencionadas arriba, ya Félix de Llanos y Torriglia (1868-1949) en su *Del rincón de mis autógrafos* afirma que dentro del acervo epistolar que tiene salieron las cartas de Don Bartolomé José Gallardo¹⁷⁰¹. En todo caso, nuestro poeta antequerano penetró más en el espíritu de estas cartas, vivió con sus palabras, viajó por sus mundos. El poeta, al comentar en *La gran musaraña* que «Siempre ha sido mi vida rica en estos encuentros singulares con mujeres mayores, en lo que sin duda influía mi condición de huérfano temprano»¹⁷⁰², se encuentra y establece un diálogo íntimo con su tía Micaela, reflejando su delicia ante este encuentro espiritual entre él y esta mujer. El poeta se queda

¹⁷⁰¹ En una nota explica lo siguiente: «Por cierto que he rectificado posteriormente la hipótesis que entonces desarrollé utilizando los datos que nos proporcionara nuestro correspondiente granadino Díaz Martín (q. e. pág. d). Casi seguramente, no fue don José Vicente Alonso el corresponsal erudito a quien iban dirigidas las cartas de Gallardo, aunque después de todo no lamento haber divulgado con tal ocasión datos biográficos poco conocidos de aquel estimable literato. Releyendo más tarde *La biblioteca de Lucen* y las notas de su autor, Don Agustín González Amezáa, me he persuadido de que el literato y escritor con quien se carteaba el *Gran musaraña* era don José Fernández Guerra, padre de don Aureliano y don Luis. Pero lo más curioso del caso es que, habiendo errado el camino en cuanto a este intermediario entre don Bartolomé José y su valedora, acerté, a mi juicio, en todo respecto de quien sería *la D m Duende*. Esta, en ambas hipótesis, es siempre doña Micaela Díez de Tejada, tercera Condesa de Luque, de quien consta fehacientemente que Fernández Guerra era devoto admirador y amigo», Félix de Llanos y Torriglia, *Del rincón de mis autógrafos* Alic nte: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a través de Boletín de Real Academia de Historia, tomo 100, 1932, págs. 163-164. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-rincon-de-mis-autografos>> [Consulta: 13 mar.2015].

¹⁷⁰² Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, pág. 112.

asombrado ante este viaje por mundos lejanos y nuevos que los pudo pisar gracias a las cartas encontradas:

¡Oh, doña Micaela, las fortunas nunca vienen solas! ¡No siempre se ha de decir de los descalabros! Mira por qué bendita casualidad, llegó poco después a mi alcance un armario de papeles antiguos ¡Oh delicia, delicia, qué diversos nombres tienes para los mortales! Cuando me veían ir furtivamente encerrarme con los papeles, presentía yo en las miradas de las gentes, no sé qué mezcla de extrañeza y compasión. Perderse lo que quedaba fuera, pensaba, sin duda. Con mis ojos interiores correspondía yo a aquellas miradas y pensaba: ¡pobres, perderse lo que esto guarda dentro! Nadie que no se haya enfrentado con estos tesoros diga esta boca es mía. ¡Qué Américas, qué pacíficos, qué alegría de nuevos países, qué adelantamientos de tierras nuevas, en tiempos nuevos, encerraban estos papeles!¹⁷⁰³

Se trata de un poeta acostumbrado a interpretar las cartas escritas con letras picudas, casi ilegibles¹⁷⁰⁴, ya que su afición por esta tradición familiar le ha facilitado la tarea¹⁷⁰⁵.

¹⁷⁰³ Muñoz Rojas, *Antequerano, norte de mi pluma*, pág.67.

¹⁷⁰⁴ Nuestro antequerano recuerda: «La carta era a Gallardo y me divirtió mucho y la leíamos y releíamos en casa y nos dijimos: ¡vaya y cómo se las gastaban las señoras de aquella época! Para que luego nos vengan con letras picudas y conventicos galos. A mí, además, la manía me venía de antiguo, porque tengo cartas de prioras letradas y abuelas de pocas letras que dan ciento y raya a las de madamas con lenguas y otros títulos». Muñoz Rojas, *loc. cit.* pág. 66.

¹⁷⁰⁵ No olvidamos algunos hechos importantes relacionados con la conservación de la tradición por parte de nuestro poeta como el *Cancionero antequerano* que es el conjunto de tres, entre cuatro tomos manuscritos coleccionados por don Ignacio de Toledo y Godoy en la ciudad de Antequerana, por los años 1627, 1628. Recopilado por un antólogo antequerano del siglo XVII, don Ignacio de Toledo y Godoy, está guardado en la biblioteca de la Caja de Ahorros de Antequerana gracias a nuestro poeta. En una entrevista, Muñoz Rojas aclara que el *Cancionero antequerano* pertenecía a la familia de Pepe Bergamín. Su madre era antequerana; el cancionero, cuando la guerra, lo tenía Dámaso Alonso, cuando Pepe volvió lo reclamó, después él se lo compró y ahora está en la biblioteca antequerana, «José Antonio Muñoz Rojas, Diálogo en La Casería: otras cosas, y el campo», Entrevista por Dionisio Pérez Venegas, *Quimera*, 266, 2006, págs.42-43. Por su parte, Juan Benítez Sánchez, resalta el papel de nuestro antequerano en la publicación del *Cancionero Antequerano* por parte de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres en Madrid el año 1950, Juan Benítez Sánchez, «A José Antonio Muñoz Rojas», *Estudios antequeranos*, X, 1997, pág.432. Dámaso Alonso dedica la edición a José Antonio escribiendo: «También durante algún tiempo, en fase más avanzada, ha participado en nuestra labor José Antonio Muñoz Rojas, y así nos enriquecemos con su mucha erudición de historia antequerana, y después nos ha enviado muchos datos: se puede decir que siempre que se citan noticias procedentes de protocolos antequeranos o actas del Cabildo municipal de Antequerana, se las debemos a él», Dámaso Alonso, Rafael

3. EL GARCILASISMO Y SU RECEPCIÓN POR MUÑOZ ROJAS

3.1 *El garcilasismo y el arraigo*

El año del estallido de la guerra civil, 1936, coincidió con el centenario de Garcilaso, un hecho que dividió a los poetas e intelectuales españoles en partidarios de las tendencias vanguardistas y otros que se adherían a la cultura clásica del Renacimiento. Según señala Fanny Rubio:

Góngora, para los primeros, y Garcilaso, para los segundos, fueron banderas que tomaron en la marcha de los acontecimientos un significado por sí solas. Sus simples nombres evocaban para quien los usara una toma de posición, una

Ferreres (ed.), *Cancionero antequerano* (1627-1628), recogido por Ignacio de Toledo y Godoy, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1950, pág. XV. La erudición de Muñoz Rojas en este contexto reside sobre todo en acercarse a la figura de don Ignacio de Toledo y Godoy, un antólogo del siglo XVII a pesar de que: «no hay demasiados antólogos en el siglo XVII ni demasiadas noticias sobre ellos» Muñoz Rojas, *Antequerana, norte de mi pluma*, pág. 53; gracias a don Ignacio conservamos el hilo de la poesía antequerana. Es verdad que nuestro antequerano reunió muchos datos sobre el *Cancionero* y sobre el antólogo mencionado, todo de mano de este donde cuenta muchos detalles de su procedencia familiar y vida. En la misma línea, hacemos especial atención a su publicación de las cartas y documentos relacionados con la historia y tradición de Antequera, como es el caso, por ejemplo, de las «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada (1567-1653)». Muñoz Rojas afirma que la figura de Agustín Tejada Páez «es en sí misma singular, no sólo en cuanto poeta, sino como historiador y autor de poemas y leyendas sobre hazañas antequeranas, desgraciadamente en buena parte perdida» José Antonio Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», *Revista de Estudios antequeranos*, Biblioteca antequerana de Unicaja, 2, 1993, pág. 411. Por último, El impulso de la reconstitución de la Academia de las Nobles Artes de Antequera es una de las manifestaciones de la conservación de la tradición de su ciudad y familia. Nuestro antequerano la presidía hasta su muerte y estaba rodeado por muchos intelectuales. La fundación de esta institución cultural se remonta al siglo XVIII, muy ligada a la Cátedra de Gramática de la Colegiata Sobre la escuela de Gramática de la Colegiata de Santa María, Muñoz Rojas señala que era el origen de la Escuela Poética Antequerana, (Muñoz Rojas, *Ensayos angloandaluces*, pág.19): «Parece extraño hablar de la Gramática como caracterizadora de una escuela cuando hoy la Gramática sólo figura como una parte, a veces mínimo y no apreciada, de las muchas materias que se enseñan en cualquier centro. San Agustín llamó a la Gramática puerta de sabiduría, y que sin gramática no se podía entrar entonces en ningún recinto de la cultura (me atrevería a afirmar que ni incluso ahora), como su acceso natural que era. Pues bien, esa modestísima escuela, tan modesta que hubo de albergarse en unas tiendas que había en la entonces Plaza Mayor de la Villa, la hoy de Santa María, fue el origen de esa otra escuela poética antequerana de que se gloria la ciudad». Para más información sobre la escuela de Gramática ver (José Escalante Jiménez, Mercedes Fernández Paradas, (2003), «Las Historias de Antequera: una aproximación a los orígenes de la historiografía antequerana (siglos XVI-XVII)», *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, 25, págs. 683-696. Ver también José Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegiata y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana en el Siglo de Oro», *La Real Colegiata de Antequera: Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Ayuntamiento de Antequera, 2004, págs. 221-258.

actitud llevada a terrenos extraliterarios. Renacimiento y barroco sonarán a materias irreconciliables durante algunos años¹⁷⁰⁶.

Como reflejo de la actitud clásica adoptada por algunos poetas de la generación del 36 destacamos la aparición de la revista *Garcilaso* (1943-1946) que llevaba el lema en contraportada de su primer número 13 de mayo de 1943: «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso», «Como el Greco contrastó a los hombres del 98, creemos y queremos que sea Garcilaso quien signe el pensamiento de los que podían encuadrarnos bajo las cifras decisivas de 1936»¹⁷⁰⁷. En el primer número de esta revista leemos: «En el cuarto centenario de su muerte (1936) ha comenzado de nuevo la hegemonía de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo». Esta vuelta a Garcilaso representa el anuncio de una actitud filosófica-poética que encarna el ideal del retorno a la tradición clásica.

En esta revista no cabe «hablarse de una única actitud ~~garcilasista~~», de una postura estética definida o exclusiva de determinado grupo»¹⁷⁰⁸ aunque, A. G. de Lama señala en *Cisneros* algunos caracteres formales comunes entre los poetas colaboradores de *Garcilaso*: «todos se inclinan a una métrica tradicional; miden los versos y los encajan en estrofas regulares. Hay octosílabos, endecasílabos, alejandrinos. Hay romances, liras y décimas. Y sonetos, muchos sonetos. Demasiados sonetos»¹⁷⁰⁹. Se trata, pues, de una voz tradicional respecto a la forma.

Destacamos ahora la relación entre el arraigo y la aparición de esta revista que es el punto de partida para los poetas del 36. Estos empezaron a colaborar en ella a partir del número 13 del año 1944. Es verdad que los poetas arraigados, en el sentido alonsiano, encontraron en *Garcilaso* la mejor expresión de su tendencia, como José Antonio Muñoz Rojas, un poeta que vivió su juventud en aquella etapa del florecimiento de las revistas, y Leopoldo Panero. Por eso hay quien relaciona el arraigo con esta revista al definir la poesía arraigada en estos términos:

¹⁷⁰⁶ Fanny Rubio, *Poesía española contemporánea*, pág. 26.

¹⁷⁰⁷ García Nieto, *Garcilaso: Juventud creadora*, Madrid, 1, 1943, pág. 1.

¹⁷⁰⁸ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Turner, Madrid, 1976, pág. 108.

¹⁷⁰⁹ Fanny Rubio, *loc. cit.*, pág. 114.

Denominación que aplicó Dámaso Alonso a la poesía que en la posguerra cultivan un conjunto de escritores agrupados en torno a la revista *Garcilaso*, fundada en 1943 por José García Nieto. Son clasicistas en la forma, serenos en la expresión del sentimiento y aceptan sin protestas las condiciones del mundo que les tocó vivir, muchas veces ayudados por sus convicciones religiosas, patentes en sus producciones¹⁷¹⁰.

Esta definición relaciona el arraigo con esta revista, pues, tal actitud estriba en la búsqueda del refugio, el asilo y el amparo a través de ciertos temas y formas. Por eso, Emilio Alarcos expone que el garcilasismo con sus metros y formas clásicas responde a la búsqueda del alivio en la melodía de los versos cantados. Y sobre los rasgos de la poesía inmediatamente posterior al conflicto bélico señala el profesor que se caracteriza por su tendencia formalista, con primacía de lo musical externo, el uso de melodías que pudieran dar sopor a los ojos fatigados por tres años de lucha¹⁷¹¹. Es el mismo sopor largamente voceado por los poetas arraigados que se alejan en sus poemas de los temas relacionados con la guerra y sus horrores.

La obra de Garcilaso de la Vega, como afirma Antonio Gallego Morell, tuvo una notable influencia a partir de 1548 y a lo largo de las diferentes etapas literarias, pero resaltamos aquí lo relacionado con la generación del 36 al que pertenece nuestro poeta:

podríamos sorprender, ante todo, a Garcilaso como guía de una generación de escritores que militan en el campo poético del petrarquismo; corriendo los años, Garcilaso pasará a ser mentor lírico de otras generaciones que se van sucediendo hasta alcanzar el siglo XX en que, a partir del centenario de su muerte, se reavive este culto al poeta toledano [...] *Abril*, de Luis Rosales, y *Églog*, de Alfonsa de la Torre, son libros poéticos a situar dentro de ese nacer garcilasista que desembocará en García Nieto cuando decide elegir el nombre del poeta para titular una revista de poesía que aspira a reagrupar a los poetas de la posguerra española¹⁷¹².

¹⁷¹⁰ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid, 2002, págs. 646-647.

¹⁷¹¹ Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Anaya, Salamanca, 1966, pág. 19.

¹⁷¹² Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, edición de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, V, 1972, págs. 11-12.

De esta forma, la recurrencia de algunos tópicos garcilasistas en la poesía de Muñoz Rojas, es justificable, sobre todo, durante la etapa de los años cuarenta cuando apareció la poesía arraigada y desarraigada en la poesía española. Por eso, siguiendo el criterio cronológico expuesta por Dámaso Alonso sobre la aparición de la poesía arraigada, nos fijamos en las dos obras *Sonetos de mor* y *Abril del lm*, aparecidas las dos en los años cuarenta.

3.2 Dos tópicos amorosos en Garcilaso de la Vega y Muñoz Rojas

Empleamos en este análisis el concepto de «intertextualidad», centrándonos en el «intertexto» sin entrar en un «largo proceso genético en que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a un segundo plano lo mismo el origen que el resultado»¹⁷¹³. Lo que intentamos realizar es poner de relieve la existencia de los mismos en Garcilaso de Vega y José Antonio Muñoz Rojas.

La concepción amorosa de Garcilaso se inscribe en la tradición platónica, que rechaza el amor sensual frente al amor espiritual. La voz del poeta se oye en *Sonetos de mor por un utor indiferente* y en *Abril del lm* escritos en 1942 y 1943, respectivamente. Por eso, Concepción Argente del Castillo ve que la pertenencia de Muñoz Rojas a la generación garcilasista de posguerra está más o menos aceptada¹⁷¹⁴. Asimismo, Enrique Baena señala que nuestro antequerano en estas dos obras canta el amor en términos humanísticos y en un tono que se aproxima al mundo de Garcilaso¹⁷¹⁵.

Para comenzar, Fernando de Herrera, comentando la obra de Garcilaso, planteó el tema del amor platónico expresado por el poeta renacentista distinguiendo tres tipos de amor: el contemplativo o el divino, el activo o el humano y el bestial o terreno¹⁷¹⁶. La visión platónica del amor basada en la de la Belleza, la Naturaleza se advierte claramente tanto la poesía de Garcilaso como en la de nuestro antequerano. Los tópicos que analizamos aquí delatan esta vía del amor:

3.2.1. El poder de la mirada

¹⁷¹³ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, editorial Crítica, Barcelona, 1985, pág. 313.

¹⁷¹⁴ Concepción Argente del Castillo, «Cantos a Rosa: una lección poética», *Quimera: Revista de literatura*, 266, 2006, pág. 20.

¹⁷¹⁵ Enrique Baena, *Umbral del imaginario: ensayos de estética literaria en la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 2011, pág.32.

¹⁷¹⁶ Cfr. Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pág. 329.

La vista es el primer paso al amor, en nuestro antequerano como en Garcilaso se trata de un proceso gradual que comienza con la apreciación de la belleza corporal de su amada, llegando a la belleza espiritual, la del alma y carácter. La mirada es importante en el acto amoroso, una fuente del deleite para el enamorado. En «Sonetos», de *Abril del 1 m*, se expresa el deseo de ver a la amada: «Sólo quiero los ojos para verte/ y si los cierro es sólo por mirarte;/ sólo vive mi alma de formarte,/ mi corazón palpita con quererte»¹⁷¹⁷.

Se trata de una mirada realizada por los ojos o por el corazón, es un acto continuo que no termina nunca: «siempre te estoy mirando y esperando, / que por algo los mares tienen olas»¹⁷¹⁸.

Asimismo, en Garcilaso de la Vega, el amor entra por los ojos, por la vista, que es el más amado de todos los sentidos:

De aquella vista pura y ecelente
salen espíritus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente
[...]
Ausente, en la memoria la imagino;
mis espíritus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida¹⁷¹⁹;

En los versos de ambos poetas, la función del sentido de la vista (lo sensual) se compagina con la del corazón (lo espiritual); esto coincide con la exposición de Pultarco en la 5 *Dec.* de los *Sermones convivales* donde la mirada se considera como portadora del amor; a través de ella las imágenes del mundo exterior se transmiten al interior o espiritual¹⁷²⁰. Por eso, Muñoz Rojas al contemplar una fotografía de su esposa compone un poema pleno de metáforas del amor cortés, casi con la misma secuencia que los versos mencionados de Garcilaso ofrecen: (imagen- contemplación- alma- recuerdo):

¹⁷¹⁷ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, pág. 150.

¹⁷¹⁸ Muñoz Rojas, *loc. cit.*, pág.149.

¹⁷¹⁹ Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pág. 111.

¹⁷²⁰ Bienvenido Morros, «Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Garcilaso», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla, 1997, pág.45.

Esta adivinación de tu figura,
 esta impresión del alma que entenece
 el cristal, esta sombra que parece
 un recuerdo que sale en la espesura
 [...]

comparación no admite con aquella
 imagen que yo llevo dibujada
 dentro del corazón en que te siento,

que donde va mi sangre va su huella,
 y donde van mis ojos su mirada,
 y donde va mi voz, pon su acento¹⁷²¹.

Y como resultado de esta mirada, a veces aparecen algunas referencias eróticas o descripciones físicas de la amada tanto en los versos del antequerano como en los de Garcilaso¹⁷²².

¹⁷²¹ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, pág.126.

¹⁷²² Es verdad que el amor espiritual no impidiera a uno ni al otro de contemplar la belleza corporal de la mujer. Por eso, Fernando de Herrera al comentar estos versos del poeta de Toledo: «Con ansia extrema de mirar qué tiene, vuestro pecho encendido allá en su centro/ y ver si a lo de fuera lo de dentro/ en apariencia y ser igual conviene», (Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentarios*, pág. 118) señaló que el duro encuentro de la hermosura corporal impidió su intento de la consideración de la belleza del alma. Así que en el «Soneto XXIII», Garcilaso canta: «Y en tanto que el cabello, que en la vena/ del oro se escogió, con vuelo presto/ por el hermoso cuello blanco, enhiesto,/ el viento mueve, esparce y desordena;» (pág. 118). Si el poeta renacentista exalta la figura de un cabello que está en vuelo presto, mientras que el viento lo mueve, esparce y desordena, Muñoz Rojas ve que todo el cuerpo está en vuelo: «muslos incesantes», «la libertad de tus senos» (*Obra completa en verso* pág. 82). Los elementos sensuales palpitan de vez en cuando en sus versos. Cristóbal Cuevas al hablar de *Ardiente jinete* donde Muñoz Rojas denuncia la muerte del amor por desatención, y reclama la necesidad de resucitarlo, inyectándole la ilusión del primer día, señala que ello se logrará reconociendo «el valor de una sana sensualidad, parte indispensable del banquete erótico» Cuevas, «Ensayo introductorio», pág. 101, como en los versos siguientes de *Ardiente jinete*: «No me hables con números o palabras,/ sino con gestos o brincos/ quiero ver y no oír,/ quiero vivir y no recordar». El propio poeta antequerano explica que la «espalda» es una referencia erótica, Muñoz Rojas, *Conversación* 6.XII.88. Apud Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio», pág. 101. Dice también: «La astronomía es imposible estudiarla de noche;/ no tenemos más observatorio que tu espalda», Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, pág. 72. Los versos siguientes de *Conversaciones* presentan el cuerpo de su amada como algo hermoso: «¿Adónde, dónde vais? ¡Si nos dijerais/ adónde vuestra prisa va a llevaros,/ en qué orillas se extienden las espaldas,/ y cuáles aguas vuestros pies esperan!/ Los ojos y las manos, los cabellos,/ los hombros al igual que los collados,/ los muslos incesantes, las colinas/ que nombraremos senos, invenciones;/ Las cinturas, los brazos, las

Locus amoenus

Elevando con nuestros poetas a un grado más sublime del amor platónico que es el amor al mundo exterior como reflejo del amor de la mujer, observamos la aparición del tópico clásico *locus amoenus* o «lugar agradable» en sus versos. De hecho, la apreciación de la Belleza en sí, su esencia hace que el amado se dirija al paisaje –un espacio natural idealizado en el caso de Garcilaso y muy realista en el caso de nuestro poeta– para contemplarlo y tratarlo como un testigo de su estado de amor. En *Abril del* *Im* leemos:

Mira el florido almendro donde asoma
con febrero la hoja primeriza,
y juntarse en la piedra de la herriza
lirio sin fruto a olivo sin aroma¹⁷²³.

El gozo y el placer por lo bello hacen al poeta repetir sus llamadas e invitaciones a la amada a disfrutar del paisaje, mirar el florido almendro, ofreciéndole un cuadro hermoso y armónico. En el caso del poeta renacentista se trata de un paisaje rico en elementos simbólicos relacionados con su estado de ánimo como en *Églog* I:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado, de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría

espaldas, / los ardientes cabellos como nubes,/ las piernas cuyo oficio el aire adora,/ los huesos con ternura, con dureza./¡Oh belleza del cuerpo siempre en vuelo!” (pág. 81).

¹⁷²³ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, pág.153.

por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría¹⁷²⁴.

Aquí la Naturaleza es un testigo de los infortunios amorosos de dos pastores idealizados. Garcilaso, sufriendo los dolores causados por la muerte de Isabel de Freyre encuentra en el mundo exterior el consuelo y proyecta en él sus ansias.

Lo mismo se advierte en nuestro poeta en quien la Naturaleza y el paisaje cumplen una función curativa para el amante que confía en ellos y les remite sus quejas amorosas. Este común entroncamiento platónico se debe a que, empleando las palabras de Cristóbal Cuevas¹⁷²⁵, los dos poetas hicieron del amor una vocación ineludible, que llena la vida entera, justificándola en el simple ejercicio del amor. Ya nuestro antequerano anuncia en 1942 en *Sonetos de mor* « ¡Oh razón de mi vida y mi creencia!/ Voz por quien canto y ojos por quien veo/ en medio de lo hondo y de lo oscuro»¹⁷²⁶ provocando una analogía con el *Soneto V* de Garcilaso: «Yo no nací sino para quereros»¹⁷²⁷. De esta forma, el hombre sintoniza con la naturaleza, haciéndola singularmente capaz de entender su sentido. Así que en *Abril del lm* Muñoz Rojas canta: «levanta de su sueños de estupor a las cosas/ y devuelve misión a la brisa y al río/ y hace entenderse al mar con la amorosa playa»¹⁷²⁸.

Nuestro antequerano expresa el amor como una alegría que llamó a su puerta y después se dirige a la Naturaleza para conversar con ella en *Abril del lm*¹⁷²⁹:

¡Oh primavera joven, con ternuras, con brisas
todavía por febrero, que llegan a la sangre
convocando delicias secretas que el invierno
había lento sellado con su pie y aspereza,
sacando frescos gozos de lo hondo de la entraña,
estableciendo puentes entre júbilos varios,

¹⁷²⁴ Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pág. 166.

¹⁷²⁵ Cristóbal Cuevas, «Ensayo introductorio», pág., 103.

¹⁷²⁶ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, pág. 125.

¹⁷²⁷ Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pág. 109.

¹⁷²⁸ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, pág. 138.

¹⁷²⁹ Asimismo, su amigo de la generación, Luis Rosales –arraigado en su amor durante los años cuarenta y colaborador en Garcilaso- hace lo mismo en «Primavera del agua»: «¡Ven!, junto al sol que dorará las mieses/ está la luz donde nacimos juntos/ y el lirio anunciador de la alegría» Luis Rosales, *Obras completas I*, Madrid, Trotta, 1996, pág. 170. La amada es invitada a compartir con él la belleza y alegría de la Naturaleza.

atando nuestra voz a la voz de las aves
y nuestra sangre ansiosa de la sangre que sube
y nuestros pies amantes de la tierra que pisan,
lo mismo que el cabello del rapaz vientecillo
o las hojas primeras de la luz del crepúsculo!¹⁷³⁰

Amor y Naturaleza apenas se separan en la poesía de Muñoz Rojas. Conociendo las circunstancias en que el autor escribió sus obras de tema amoroso, se entiende la relación entre la belleza de la naturaleza y el sentimiento amoroso¹⁷³¹. Por otra parte, el poeta renacentista en «soneto XI» dirige sus palabras a las ninfas¹⁷³² del río, y las invita a escucharlo y consolarlo en su sufrimiento por la muerte prematura de una de sus amadas:

Hermosas ninfas que, en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;
[...]
dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando;

que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá de espacio consolarme¹⁷³³

Estamos aquí ante una Naturaleza humanizada capaz de comprender al amante y de apiadarse de su sufrimiento, porque también –en palabras de Balbín– se encuentra sometida a la ley universal del amor: «las aves expresando sus penas a través del canto,

¹⁷³⁰ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, pág. 135.

¹⁷³¹ El antequerano relata que *Cantos a Rosa* se le ocurrieron de pronto, de golpe, en el campo, Álvaro García, «El poeta en el tiempo: entrevista a José Antonio Muñoz Rojas», *El maquinista de la generación*. 17, 2009, págs. 111.

¹⁷³² Ninfas: divinidades menores de la naturaleza que habitan en los campos, los bosques y las aguas.

¹⁷³³ Garcilaso de la Vega, *Sonetos: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pág. 112.

la yedra ciñendo estrechamente el tronco de los árboles, que, a su vez, inclinan tristemente sus ramas... -, y esto la convierte en el confidente ideal»¹⁷³⁴.

¹⁷³⁴ Garcilaso de la Vega, *Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos*, Rafael Balbín (ed.), Castalia, Madrid, 2005, págs. 14-15.

DIOS, AUSENTE Y PRESENTE EN UN POEMA DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS: VISIÓN HERMENÉUTICA¹⁷³⁵

Basant Mohamed Gheth

Universidad de Málaga

Universidad de Al Azhar- Egipto

Todo lo que rodea al ser humano: Dios, la Naturaleza e incluso el lenguaje, provocan las interrogaciones y reflexiones del hombre. La interpretación es una necesidad para desvelar los enigmas y misterios que ofrecen muchos fenómenos. Aplicándolo a la literatura, el texto conlleva diversos sentidos, connotaciones, haciéndonos pensar en el contexto en que apareció, la intención del autor y en qué circunstancia se produjo. De ahí, la hermenéutica en la actualidad lleva a cuentas la responsabilidad de aclarar, interpretar y explicar lo oculto.

Elegimos la hermenéutica analógica para el análisis de este poema, basado fundamentalmente en metáforas y símbolos difíciles de interpretación sin acudir al contexto socio-histórico en que apareció.¹⁷³⁶ Este método se encarga de interpretar el texto, lo contextualiza y lo explica análogamente: “La hermenéutica que permite la comprensión sin olvidar la explicación, dando prioridad a la primera, es la analógica, porque encauza las diferentes interpretaciones de un texto hacia la intención del autor, garantizando así que la objetividad (*intentio auctoris*) no se pierda en aras de la subjetividad (*intentio lectoris*)”.¹⁷³⁷

En este trabajo tenemos como punto de partida la intención del autor y el contexto histórico-cultural en que apareció el poema. El criterio que adoptamos en la interpretación es la proporción entre el texto analizado y los comentarios expuestos, una proporción temática, histórica y estética.

¹⁷³⁵ Antonio A. Gómez Yebra (ed.), *Patrimonio literario andaluz*, Málaga, Unicaja, 2016, pp. 155-179.

¹⁷³⁶ Ver Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM., 1997, p.85.

¹⁷³⁷ G. Saavedra Ramírez, —h Hermenéutica Analógica de Mauricio Beuchot”, en *Revista de Filosofía*, Nº. 35, 2000-2, p. 31.

EL POEMA DENTRO DEL CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO DE POSGUERRA

Podemos concebir el poema como expresión de la presencia y ausencia de Dios y su proyección en la Naturaleza y en el mismo ser del poeta. La mano cuidadosa del Señor sobre la tierra, cuya huella se nota en todo lo bello que rodea al poeta, le proporciona un sentimiento de alegría y optimismo. Al contrario, la falta de la Divina Providencia que se relaciona con la perturbación de la Naturaleza, deja al antequerano en un estado de desarraigo existencial. He aquí el poema “Paso de Dios”, objeto de nuestro estudio:

Señor, ¡cómo has venido azul sobre la tierra,
tras tantos días oculto tras tu lluvia y tu viento!
Difícil como un monte, Señor, te vela a veces
tu propio poderío. Y vamos ciegos, lentos,
lo mismo que un camino borrado por las yuntas.
Mas hoy tu sol, tu azul, el aire de tu paso,
un temblor que decía, Señor, que te acercabas,
hacía todo vibrante, el tronco y el renuevo,
orlaba las veredas con la flor, la esperanza,
y un calor que venía de lo hondo de tus hornos
calentaba la tierra. ¡Qué vaso rebosante
la tarde, derramándote, Señor, en su dulzura
sobre tus mismas cosas! Mi corazón estaba,
como siempre, al acecho, y temblaba en la espera,
siempre espía de tus pasos.

Esto es largo y oscuro.
La palabra no sirve. La palabra se quiebra.
A veces te balbuce la lengua, y queda todo
en silencio y tiniebla. A veces, la mirada
de un niño te recoge: una luz repentina
que remata los árboles: la hierba que suspende
una gota que tiembla: haces de nuestra carne
espejo de un instante, y luego todo sigue.

Se siente tu ruido, tu terror, tu belleza.¹⁷³⁸

“Paso de Dios” pertenece al libro de *Al dulce son de Dios*, que reúne los poemas escritos entre 1936-1945, de tema religioso y metafísico. El poema apareció por primera vez en *Cántico*,¹⁷³⁹ y fue Cristóbal Cuevas quien reunió los poemas que dan cuerpo al libro mencionado.¹⁷⁴⁰

En la obra de José Antonio Muñoz Rojas se trata de dos fechas distintas: la de composición, y la de publicación.¹⁷⁴¹ Por eso, la fecha exacta de escribir “Paso de Dios” resuelta desconocida, aunque sabemos que fue redactada en el marco temporal de 1936-1945. En realidad, precisar la fecha de este poema es de suma importancia, pues en este poema se dan las primeras indicaciones del desarraigo religioso del antequerano, representadas en la expresión de la ausencia de Dios, el empleo de algunos términos de carácter pesimista, sobre todo en la última parte del poema.

Los poemas de tema religioso escritos por el antequerano durante los años treinta como “Romance”¹⁷⁴² y “Salmo”¹⁷⁴³ carecen de ese diálogo sincero con Dios y del panteísmo que caracterizan su poesía posterior, por eso relegamos la atribución de “Paso de Dios” a esa época. Entonces, el poema puede pertenecer al lapso (1940-1945). Además nos atrevemos a localizarlo por el año 1945, basándonos en el estilo y los motivos expresados, como detallaremos.

Ahora bien, el contexto inmediato de la composición del poema es la posguerra, durante la cual la religión suponía para muchos poetas, sobre todo los del 36, un motivo de consolación, mientras que otros sufrían la duda, el hastío y la perplejidad. Enfocamos aquí en relación con este tema dos visiones críticas de suma importancia, una defendida por Dámaso Alonso y otra por Vicente Aleixandre. Se trata de una crítica basada en la

¹⁷³⁸ José Antonio Muñoz Rojas, Clara Martínez Mesa (estudio y edición), *obra completa en verso*, Valencia, Pretextos, 2008, p.111.

¹⁷³⁹ “Paso de Dios” en *Cántico*, Córdoba, 4, abril 1948, p. 10.

¹⁷⁴⁰ Cristóbal Cuevas (ed. , intr.), *Poesía* (1929-1980) de José Antonio Muñoz Rojas Colección —Ciudad del Paraíso”, Málaga.

¹⁷⁴¹ El antequerano señaló en su discurso pronunciado en el Colegio de abogados de Málaga, febrero 2003 respecto a sus obras *Poemas de juventud*, *Al dulce son de Dios*, *Dedicatorias y divertimientos* y *Oscuridad adentro*: “Mis primeros versos son del colegio en los años veinte. Salvo los *Versos de retorno*, unos impacientes principiantes del 29 cuando la Imprenta Sur rompía genialmente en *Litoral*, aprendí la lección de dejar dormir algún tiempo lo que escribía para que madurara y hasta los *Sonetos de amor* de los 40. La verdad es que no he sido un poeta abundante sino más bien tardío y escaso”. *Apud* Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, p. 15.

¹⁷⁴² *Ibid.*, p.30.

¹⁷⁴³ *Ibid.*, p.31.

convivencia diaria de los poetas que habían llegado a su madurez literaria durante los años cuarenta como José Antonio Muñoz Rojas, amigo de ambos poetas del 27. Ante todo, dejamos constancia de que la guerra civil española provocó estas actitudes críticas y era la causa directa de la restauración y recurrencia del tema religioso en la poesía de posguerra.

Dámaso Alonso establece una dicotomía que trata dos tendencias literarias, una arraigada y otra desarraigada. El criterio que establece el filólogo se funda en la medida en que la poesía expresa la organización y armonía de la situación humana con la realidad circundante, que incluye lo divino: ~~poetas~~ [...] a quienes una fe les centra y ordena el mundo”.¹⁷⁴⁴ Asimismo, esta visión generalizadora no está aceptada de forma absoluta, y en eso estamos de acuerdo con José Paulino Ayuso que discute ~~la~~ consideración del término descriptivo (y valorativo) de ~~poesía~~ arraigada” como ~~conceptualmente~~ válido para formular una hipótesis interpretativa de orden general”.¹⁷⁴⁵ Efectivamente, hay varios casos como el de Rosales, Vivanco y otros que no fueron considerados en el estudio de Alonso. Además, referirse a nuestro poeta antequerano y describirlo como poeta arraigado y centrado en el mundo a través de su ciudad, sin tratar la veta existencialista o desarraigada de su poesía nos hace aceptar parcialmente esta teoría.

En 1955 Vicente Aleixandre observa la diferente toma de posición de los poetas ante la conciencia de lo temporal incitada por la guerra. En este caso el hombre se siente fugaz y le duele su estado de pasajero. La reacción ante esta realidad desemboca en la aparición de tres actitudes:

unos, los más numerosos, encontrarán dichosamente, dentro de sí mismos o en los signos que la naturaleza y la vida les brindan, fundamento bastante para anegarse en el golfo sereno de la fe completa, de la fe inspirada e iluminadora. Otros, menos dichosos, en medio de la tempestad finita se esforzarán por alcanzar la tabla de salvación y de consolación, y esta ansiedad dará su patético signo a su súplica o a su rebeldía. Otros, en fin, sin excluir a los dos grupos anteriores, ante la incógnita del vivir, cargarán el acento en la visión humana, buscando en ella con indagación dolorosa la fuente de la salud, y hallándola entre los demás hombres, considerando sus relaciones desde una fraternidad doliente o desde una solidaridad preocupada.¹⁷⁴⁶

¹⁷⁴⁴ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1969, p.348.

¹⁷⁴⁵ Paulino Ayuso, *“Escrito a cada instante en su contexto”*, *Astórica*, N° 31, 2012, p. 94.

¹⁷⁴⁶ Vicente Aleixandre, *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1978, p. 500.

Poniendo este juicio de Aleixandre en paralelo con lo expuesto por Alonso, hallaremos muchas coincidencias, pues, los poetas del primer grupo cuentan con una poesía arraigada de tema religioso. El segundo grupo abarca a los poetas que se esfuerzan para llegar a la fe y a la salvación, expresando esa lucha en una poesía no carente de súplica y rebeldía. El último grupo mencionado por el poeta de Velintonia se relaciona con el acento social surgido más tarde en la poesía de posguerra.¹⁷⁴⁷

Siguiendo esta clasificación de Aleixandre, Muñoz Rojas pertenece, en “Paso de Dios”, a ese grupo de poetas cuya poesía oscila entre el arraigo, la lucha y la rebeldía, sin carecer de un sentido religioso.¹⁷⁴⁸ Por eso, no nos parece completa la visión siguiente de G. Brown en su *Historia de la literatura española* al bosquejar las diferentes actitudes de los poetas respecto al tema de Dios:

La reaparición de Dios como uno de los temas poéticos principales, fue uno de los rasgos característicos de la época, y hace resaltar aún más la división [de Dámaso Alonso en poesía arraigada y desarraigada]. Unos poetas le invocaban, con grados muy distintos de esperanza, en busca de consuelo; otros le maldecían por su ausencia, indiferencia y silencio. Poetas como Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José Antonio Muñoz Rojas, Dionisio Ridruejo y José María Valverde, le daban gracias por su misericordia a pesar de todo. Celaya, Crémer y Otero se inclinaban más bien por hacer resaltar su ausencia y le increpaban por su irresponsabilidad. Entre los dos extremos, Bousño, Vicente Gaos y José Luis Hidalgo, le hacían difíciles preguntas a las que él no respondía.¹⁷⁴⁹

¹⁷⁴⁷ Alarcos Llorach expone la misma idea que Aleixandre: “Si es creyente, posee ya estos seguros cables y se recoge al amparo de lo celeste; si la creencia le falta, la añora o la inventa o la sueña, y viviendo de este sueño hace de la necesidad virtud, y al Señor- si inventado no importa- se dirige pidiendo refugio de los vientos alborotados del mundo”. Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya 1966, pp. 19-20.

¹⁷⁴⁸ Otro enfoque que intenta explicar el panorama de posguerra que tiene el privilegio de precisar algunas fechas. Nos referimos a la concepción de Torrente Ballester. Según él, desde 1939 hasta 1945 domina el formalismo, más o menos neoclasicista. La revista *Garcilaso* es el portavoz de esta tendencia con sus sonetos, décimas, tercetos. El cambio de orientación acontece hacia 1945. Ahora surgen nuevas formas y nuevos temas plasmados en la veta existencialismo y social. Reaparece la vieja preocupación quevedesca por la muerte, y sobresale el sentimiento del miserable destino del hombre en la tierra: “Que todo esto obedezca a sentimientos auténticos o a sugerencias de la moda, es de difícil discernimiento: se puede sospechar de un poeta que no es sincero, pero jamás podrá probarse si él no lo confiesa. En cualquier caso, los acentos de angustia y de dolor, a veces de indignación, así como los de entusiasmo religioso y nacional parecen corresponder a sentimientos verdaderos” (Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, 3ª.ed., Madrid, Guadarrama, 1965, p. 512).

¹⁷⁴⁹ G. Brown, *Historia de la literatura española*. 6, *El siglo XX*, Madrid, Ariel, 1981, p. 250.

Tenemos reservas sobre la inclusión de Muñoz Rojas como poeta arraigado de forma absoluta, restringiéndola a la etapa de los primeros años cuarenta, cuando el poeta expresa su conformidad con la voluntad divina y el agradecimiento del Señor en todas las vicisitudes.

Emilio Alarcos, al tratar los rasgos de la poesía de posguerra destaca –como los críticos mencionados– el aspecto religioso, que renació y coincidió con la tendencia formalista. En este sentido los poetas de la generación a la que pertenece nuestro antequerano (el 36) difieren de sus antecedentes del 27, pues, la guerra¹⁷⁵⁰ tuvo una influencia directa sobre la recurrencia de lo religioso en la poesía de posguerra:

La vuelta a Dios, sincera o no –que en la poesía de todo habría–, era un portillo de escape por donde podían salir vivencias del poeta inexpresables sin la envoltura religiosa. Rara era la invocación a Dios en la poesía de la generación del 27; ahora – años cuarenta– en cambio, su mención se hace frecuente, insistente: Dios –creído o creado por el poeta– es el interlocutor a quien se dirigen poemas y poemas.¹⁷⁵¹

Así pues, ante el desquicio del mundo provocado por una guerra fraterna, Dios ha sido el refugio consolador de los poetas creyentes, y si falta la fe, es un ser inventado y

¹⁷⁵⁰ El año 1939 es una convención obligada, una fecha inevitable. Pero no es un dato mágico ni un comienzo absoluto. Más bien la poesía que surge a partir de la guerra civil hay que verla en relación con las tendencias manifestadas poco antes del conflicto armado y en oposición a otras nuevas surgidas de las condiciones y exigencias de la política vencedora por la fuerza. Paulino Ayuso, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983, p. 12. No se trata entonces de “un comienzo absoluto”, en palabras de Luis Jiménez Martos que trató el desarrollo de la poesía española desde los años treinta hasta la etapa de posguerra observando que, al nivel de la expresión, no se produjo un gran cambio: “al producirse la lucha armada existía ya una sensibilización suficiente para que tan tremenda realidad no cogiera totalmente de sorpresa a los poetas. El dramatismo individual de la lírica preparaba al dramatismo colectivo”. Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936 (Antología)*, Barcelona, Plaza & Janes, 1987, p.33. Entonces, la escena literaria de posguerra se relaciona fuertemente con la etapa precedente y resulta impertinente separarla de su contexto de preguerra, o escatimar lo particular que originó la guerra. con base en ello, tener en cuenta los movimientos y tendencias inmediatamente anteriores al conflicto bélico y que tienen relación con el arraigo o el desarraigo es fundamental para interpretar la actitud literaria de muchos poetas de posguerra. Por su parte, Elias L. Rivers no ve en esa visión del poeta del 27 ninguna referencia cronológica respecto a la aparición del arraigo y del desarraigo. Para él, tanto el esteticismo de los garcilasistas arraigados como el “vulgarismo” de los desarraigados son reflejo de la diferencia eterna entre las dos direcciones, o entre los dos tipos de poeta: “entre Garcilaso y Fray Luis, por ejemplo, entre Góngora y Quevedo, entre Machado y Unamuno, entre Valverde y Blas de Otero”. Elias L. Rivers (ed.), *Hijos de la ira*, Barcelona, Labor, 1970, p. 12. En resumidas palabras, el crítico juzga que los poetas arraigados son los que tienen “la seguridad de una fe, sea en lo estético, o en la solidaridad humana o en el Dios cristiano”, mientras que los desarraigados “son los poetas de la búsqueda angustiada”, (Rivers, p. 12). Pero esta opinión no quiere negar o reducir la importancia de un hecho tremendo, responsable de un modo u otro de esta escena poética casi conflictiva.

¹⁷⁵¹ Emilio Alarcos Llorach, *op.cit.*, pp. 19-20.

creado para que sea un cómplice en esos siniestros. Dámaso Alonso tiene razón, entonces, al defender que Dios es el eje del pensamiento de cada poeta y la base de toda invención humana: «si la poesía no es religiosa, no es poesía», aunque esta búsqueda puede conducir a la blasfemia como explica después, hablando sobre el caso de Valverde: «Toda poesía es religiosa. Buscará unas veces a Dios en la Belleza [...] Se volverá otras veces, con íntimo desgarrón, hacia el centro humeante del misterio, llegará quizá a la blasfemia».¹⁷⁵² Leopoldo Panero y Valverde son muy representativos en este asunto.

En 1944, Dámaso Alonso publicó *Hijos de la ira*, un libro considerado por muchos críticos como el inicio de la poesía desarraigada de posguerra, y tiene que ver con la tendencia rehumanizadora del arte. Por eso, el autor del libro en su artículo de 1948: «Una generación poética (1920-1936)»¹⁷⁵³ apunta: «Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre».¹⁷⁵⁴ Este hecho literario y esta publicación decisiva en la historia de la literatura española de los años cuarenta está en la línea de esta poesía que «no con entera razón se había tildado de poco humana, termina siendo apasionada, llena de ternura y no pocas veces frenética».¹⁷⁵⁵ Ahora no hay canto sino clamor y gimo: «Yo gemía, así. Y el contraste con toda poesía arraigada es violentísimo. Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial en todo hombre, y la peculiar de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis».¹⁷⁵⁶ Vicente Aleixandre describa en 1944 la poesía como comunicación,¹⁷⁵⁷ no como forma moldeada. Es decir: «La poesía no es nada si no logra comunicar al hombre, al lector, su latido más hondo, la

¹⁷⁵² Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 376.

¹⁷⁵³ En este artículo Dámaso Alonso habló de los poetas más importantes de la generación del 27 – según lo que vio y vivió-. Son los poetas que asistieron al Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927 (Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico, Bergamín, Chabás y él mismo), junto a otras figuras (Salinas, Cernuda y Aleixandre». «Una generación poética», pp.157-158.

Cuando se trata de la generación literaria se refiere al método histórico de la generación defendido por Ortega y Gasset en *Revista de occidente*, N.º.150, 1935, PP. 249-266; y el libro de Julián Marías *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949, pp. 134-135.

¹⁷⁵⁴ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p.164.

¹⁷⁵⁵ *ibíd.*, p.175.

¹⁷⁵⁶ *ibíd.*, p. 349.

¹⁷⁵⁷ Es el mismo concepto que Carlos Bousoño defiende en su *Teoría de la expresión poética* señalando que la poesía ha de comunicar un contenido psíquico. «La poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión puede ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real». Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p.18.

imagen y situación del poeta mismo, de su mundo poético”.¹⁷⁵⁸ En esta línea, es de observar que la poética de nuestro antequerano de posguerra no se basa en la perfección estilística ni las estructuras premeditadas. La identificación entre su experiencia espiritual y la expresión literaria prueban su realismo.¹⁷⁵⁹ El poema estudiado, con su sencillez expresiva,¹⁷⁶⁰ tiene mucho que ver con las tendencias deshumanizadoras que llaman a la impureza de la poesía durante los años treinta, y encontró su mejor expresión con *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*.

Podemos, entonces, justificar la palpitación de un tono existencialista y desarraigado en este poema, a pesar del arraigo tan notable en sus obras anteriores (por ejemplo, *Sonetos de amor por un autor indiferente* (1942), *Abril del alma* (1943), y algunos poemas de *Al dulce son de Dios* (1936-1945) por el contagio de *Hijos de la ira*. Resaltamos también el hecho crucial de 1936 y su relación directa con el existencialismo que “veía al ser humano arrojado a la vida y ser para la muerte”,¹⁷⁶¹ la experiencia de la temporalidad que plasmará después en *Cantos a Rosa* y su obra posterior.

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS EN LOS AÑOS CUARENTA: CONTEXTO PERSONAL

Para calibrar el contexto en que apareció “Paso de Dios”, acudimos al José Antonio Muñoz Rojas de posguerra, y averiguamos si es verdad que se trata de un poeta que encontró la salvación definitiva en Dios, sin pasar por ningún sentimiento de duda, conflicto o derrota, o estamos ante un poeta de muchas preocupaciones existenciales. Confesamos desde el principio que el tema de lo religioso en nuestro antequerano es problemático, pero aquí nos limitaremos a destacar un hecho que a la vez tiene relación con toda su producción de posguerra y también se vincula con el tratamiento de Dios.

¹⁷⁵⁸ José Luis Cano, *Lírica española de hoy*, p. 12.

¹⁷⁵⁹ Emilio Chavarría Vargas, “El doble naturaleza de *Objetos perdidos* de José Antonio Muñoz Rojas”, *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 27, (1), 2004, p. 177.

¹⁷⁶⁰ Francisco Ruiz Noguera comenta eso diciendo “No es de extrañar que Muñoz Rojas quedara cautivado por la sencillez del sabio: cabría aquí hablar de total sintonía, porque la sencillez, la naturalidad y la huida de toda afectación son señas de identidad del autor de *Cantos a Rosa*. “El equilibrio horaciano de Muñoz Rojas”, *Quimera*, Nº. 218-219, pp. 6-7. Disponible en <http://www.diariosur.es/20090930/cultura/equilibrio-horaciano-munoz-rojas-20090930.html> (Fecha de consulta enero 2014).

¹⁷⁶¹ Paulino Ayuso, “Escrito a cada instante en su contexto”, *op.cit.*, p.78.

Los hechos más acusados que matizan los primeros meses de la guerra eran, para el poeta, la destrucción de la casa familiar y el homicidio de su hermano Javier. Se trata de un gran siniestro que acabó de vidas y valores: «Pesaban humanamente razones de sangre y tradición, el injustísimo asesinato de mi hermano Javier y de tantos amigos en Antequera y otras partes, la estúpida destrucción de una casa que era parte de la historia del pueblo».¹⁷⁶² Por eso, Julio Neira defiende que la contienda bélica dejó una influencia sobre la sensibilidad poética del poeta y sobre su sentimiento creando en él un sentimiento de culpa por la muerte de su hermano. Ciertamente nuestro antequerano regresó de Cambridge a Málaga en la víspera de la guerra civil, pero pudo viajar otra vez en septiembre del mismo año, volviendo a Inglaterra, con la ayuda de sus amigos. A este respecto comenta:

Esa escapada tan cinematográfica pero real le abrumaría durante toda su vida.¹⁷⁶³ Es un fenómeno bien estudiado por la psicología contemporánea. Los supervivientes de una tragedia colectiva (asesinatos, catástrofe aérea, terremoto, etc.) desarrollan un sentimiento de culpa. Se sienten culpables por no haber sido ellos las víctimas, por no estar en el lugar del ser querido que falleció. Las víctimas que consiguen salvarse nunca acaban de ser libres del todo.¹⁷⁶⁴

Efectivamente, la situación era confusa; por una parte, el poeta rechazaba los abusos de su bando que no coinciden con su naturaleza liberal, reacia a la injusticia; por otra parte, no veía que el miedo pudiera ser motivo para dejar a su patria y familia. Nuestro antequerano se sentía culpable: «La cosa era dura, aunque yo tenía claro algo elemental: que había de estar con los míos dondequiera que estuvieran, significando por los míos, mi familia [...] Ni el cariño y la asistencia de Irwin Bullock, Parker y tantos amigos, compensaban el desgarramiento interior, la ansiedad, la urgencia de estar presente donde se jugaba tanto y tan decisivo».¹⁷⁶⁵ En este contexto, Julio Neira alega y explica las razones

¹⁷⁶² Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, Valencia, Pretextos, 1992, p. 167.

¹⁷⁶³ Se refiere aquí a su huida a Inglaterra. Nuestro antequerano había escrito una carta a Irving Bullock, gran amigo de la familia, para que aceptaran su nombramiento como lector en la universidad de Cambridge. Las autoridades inglesas se habían interesado por su caso, al tener noticia de las gestiones de Bullock y empezaron los trámites oficiales para reclamarlo. Cambió su identidad para poder realizar el viaje, bajo el pseudónimo de Joseph Armstrong, súbdito de Su Majestad Británica, que había perdido sus papeles y volvió a Inglaterra.

¹⁷⁶⁴ Julio Neira, «Muñoz Rojas», *Cuadernos hispanoamericanos*, N.º 713, 2009, p. 117.

¹⁷⁶⁵ Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, *op.cit.*, p.167.

precisas que le hicieron sentir culpable a lo largo de su vida, enlazando esas circunstancias con la actitud religiosa surgida en su obra de posguerra:

Ese haberse —~~ib~~rado” por estar en Inglaterra mientras el hermano era asesinado, el haber podido huir con un salvoconducto de identidad falsa a Gibraltar mientras amigos y parientes sufrían las penalidades y el atropello de la guerra, no dejó de atormentar a José Antonio durante toda su vida. No hablaba de ello, pero latía siempre en el ambiente cuando recordaba sus circunstancias biográficas de aquellos años. Tal vez por eso, en la posguerra su espiritualidad tomó un camino religioso que antes desconocía, con un evidente sentido de contrición en sus poemas.¹⁷⁶⁶

Como aclara el mismo poeta, la experiencia de la guerra era imborrable y profunda, pero, como afirma Cristóbal Cuevas, se trata de una persona positiva, de espíritu superador:¹⁷⁶⁷ —En cualquier caso, su enfoque de la guerra civil está lleno de nobleza y altura”.¹⁷⁶⁸ Es de subrayar que ante la derrota total de la casa familiar, la urgencia de huir con —seis niños, dos abuelas, cinco muchachas y un perro” y la devastación de todo: ropa, libros, muebles, cartas documentales...etc., el autor intentó vencer el sentimiento de frustración y pérdida de aquellos momentos y agarrarse en la esperanza.¹⁷⁶⁹

Es posible que los sucesos dramáticos de su vida afectaran a su obra dándole un tono angustioso y triste. El antequerano expresa con existencialismo: —Las horas no eran horas, ni el tiempo, tiempo, y aquello tan real, las cuatro paredes del calabozo, los malos olores...”¹⁷⁷⁰ Nuestro poeta señala cuando recordaba la miseria de la guerra: —Mientras

¹⁷⁶⁶ Julio Neira, *op.cit.*, p. 117.

¹⁷⁶⁷ La fuerza espiritual del poeta y su resignación lo ayudaron para superar el dolor de la muerte de su hermano como expresa en —Cartas a mis hermanos sobre la Fundación” donde leemos: —Cmo en todo acontecimiento humano, entraron razones de todo tipo, legítimas unas, menos legítimas otras. Hubo mucho dolor, mucho temor, mucha heroicidad, mucha injusticia, mucho mal suelto, mucho bien perseguido. Pasa siempre en estas ocasiones a que hombres y pueblos se ven sujetos. Son catástrofes que Dios permite y sólo en la medida que las permite cabe aceptarlas” *Antequerana, norte de mi pluma*. Málaga, Unicaja, p. 72.

¹⁷⁶⁸ Cristóbal Cuevas, —Ensayo introductorio” de *Poesía...*, 32.

¹⁷⁶⁹ Cfr. Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, p. 150.

¹⁷⁷⁰ Al final, el poeta valora aquellos sesenta días de su vida, del 18 de julio al 18 de septiembre, haciéndonos pensar en el comienzo de la veta existencialista en su poesía donde nuestro antequerano percibe el sentido de la muerte, vida, el tiempo: —días sesenta, tiempo infinito, nadie sabe el tiempo que cabe en sesenta días, ni la muerte ni la vida, ni el miedo, el misterio que pueden contener. Nunca como en ocasiones semejantes se hace patente la fragilidad de lo diario, la dependencia (ay ¿cómo siempre?), nadie sabía de quién ni de qué, y que podía cambiarlo todo en un abrir, en un cerrar de ojos. Ignorantes de lo que nos rodeaba, andando en la oscuridad, no contaba el tremendo calor agosteoño de Málaga, húmedo,

todo esto está pasando no se piensa, no parece verdad pero quedará dentro inextinguible, para volver años después como una invasión furiosa, como un mar desatado, el tumulto, la furia y es entonces cuando es verdad, entonces no lo era, no podía serlo (y estaba siendo)".¹⁷⁷¹ El tiempo, pues, es elemento fundamental con cuyo paso se perciben las amargas realidades. Nadie niega que la muerte de su hermano Javier dejó gran influencia sobre él; Muñoz Rojas a propósito de esta fundación lamenta el hecho de su asesinato recordando: –Se trataba de un hombre, vosotros lo sabéis mejor que nadie, que nunca hizo mal, que anduvo rectamente, que sintió el dolor ajeno y que fue justo si los hubo. Y un mal día, entre los muchos malos de aquel año, lo sacrificaron. No necesito recordar las circunstancias"¹⁷⁷²

Ya en 1939 termina la guerra, regresa el poeta a Málaga y conoce a María Lourdes Bayo Alessandri con la que se casaría en abril de 1944, –y que le ayuda a restañar las heridas que le ha inferido la Guerra Civil".¹⁷⁷³

Así pues, la alternativa presencia ausencia de Dios en el poema que estudiamos tiene algo que ver con esta biografía del poeta que refleja un estado de pérdida -durante la guerra- y encuentro representado en el amor y la familia.

EL DILEMA AUSENCIA PRESENCIA DE DIOS

Justificamos aquí la disyuntiva presencia-ausencia de Dios que late en todo el poema por el sentimiento de finitud y temporalidad provocado por la experiencia de la guerra civil, que afectó directamente al poeta. Se trata de una angustia desgarradora que llevó a Muñoz Rojas a refugiarse en la religión. Lo positivo en el entorno del poeta (Naturaleza, familia, amor), junto a lo negativo (la guerra, la pérdida de seres queridos) encuentran una salida en el tema de Dios como vamos a exponer.

La presencia

Leopoldo Panero (Astorga, 1909: 1962) fue un amigo personal y de generación de José Antonio Muñoz Rojas. Ambos fundaron *Nueva Revista* (1929-1931), y colaboraron en *Escorial* (1940-1949). Su poesía, sobre todo durante la posguerra, ofrece muchas

empapante, terral asolador invadiéndolo todo. No contaba más que la vida, que la muerte que tan juntas andaban y que tan fácilmente se separaban". *La gran musaraña*, p. 162.

¹⁷⁷¹ Muñoz Rojas, *La gran musaraña*, 152.

¹⁷⁷² Muñoz Rojas, *Antequera, norte de mi pluma.*, p. 71.

¹⁷⁷³ Cristóbal Cuevas (ed.) *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Castalia, 2002., p. 626.

confluencias temáticas y estilísticas. En el poema “Escrito a cada instante” que da título al libro de 1949 de Panero, el poeta expresa “la presencia del gran ausente, el Dios que late en el movimiento del mundo sin ser definitivamente aprehendido”.¹⁷⁷⁴ Se trata, entonces, de momentos de presencia y ausencia que se manifiestan desde el principio:

Y Su nombre sin letras,
escrito a cada instante por la espuma,
se borra a cada instante
mecido por la música del agua;
y un eco queda sólo en las orillas.¹⁷⁷⁵

Dámaso Alonso al comentar los versos de *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero, señala que el nombre de Dios en la poesía de todo auténtico poeta está hallado y perdido a cada instante, escrito y borrado a cada instante. Pues, el título del libro puede entenderse así: “El poeta a cada instante descifra el nombre de Dios, y a cada instante ese nombre se le oculta”.¹⁷⁷⁶ De hecho, el poeta da fe de la presencia divina, siente la existencia de Dios, pronuncia su nombre, aunque, en algunos momentos se esconde este nombre: ensombrece, pero existe. De la misma manera, nuestro antequerano pone en paralelo dos estados opuestos: el Señor en “Paso de Dios” de Muñoz Rojas aparece y esta existencia se siente y deja una huella en la Naturaleza, pero también vuelve a eclipsarse:

Señor, ¡cómo has venido azul sobre la tierra,
tras tantos días oculto tras tu lluvia y tu viento!

La expresión de presencia o ausencia se realiza a través de la exteriorización donde el poeta se dirige al paisaje para comunicar sus sentimientos. El poeta siempre siente el temblor de las cosas de su campo, tal como el de encinas, que es una indicación de la presencia de Dios. Todo lo bello en la naturaleza es una manifestación del cuidado divino.

¹⁷⁷⁴ Paulino Ayuso, “Escrito a cada instante en su contexto”, p. 83.

¹⁷⁷⁵ Leopoldo Panero, *Obras completas: Poesías (1928-1962)*, Juan Luis Panero (prólogo). Madrid, Editora Nacional, 1973, p. 143.

¹⁷⁷⁶ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos, op.cit.*, 316.

Hay algo de panteísmo en este poema. Ciertamente, el cielo raso donde brilla el sol es una prueba de la clemencia del Señor, mientras que la lluvia y el viento representan lo contrario:

A veces, la mirada
de un niño te recoge: una luz repentina
que remata los árboles: la hierba que suspende
una gota que tiembla: haces de nuestra carne
espejo de un instante, y luego todo sigue.

Existe una relación entre el mundo exterior, representado en la Naturaleza, y el mundo interior del poeta, como escribe en *“Quaere intus”*: ~~que~~ todo es lo mismo, porque las paredes no existen”.¹⁷⁷⁷ La contemplación del paisaje y de su belleza recae directamente en el sentimiento del antequerano que ve a Dios en lo que le rodea. A este respecto, Francisco Ruiz Noguera explica que la contemplación se revela como mecanismo de impregnación del ser: mediante ella se hace el hombre permeable a las huellas del mundo, y, sin frontera alguna, ya está el mundo también en su interior hasta sentir, como se dice en el poema *“Quaere intus”*, que ~~la~~ paz y el temblor que están fuera, / borrada la pared que los separa, los tenemos dentro”¹⁷⁷⁸. Es la vía también de la búsqueda de Dios.¹⁷⁷⁹ En 1953, nuestro poeta publicó *“Dios en el campo”*, un poema que apareció únicamente en *Caracola*, y que canta la hermosura del campo que va en armonía con la presencia divina. La contemplación de las cosas del campo puede conducir al percibimiento de la presencia divina:

Mi corazón ya tu presencia espía
en campo y primavera. [...]
Cualquier tallo sostiene la presencia
de Dios, en sus fibrillas y ternura.
El campo va hacia Él en su querencia

¹⁷⁷⁷ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, p. 106.

¹⁷⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁷⁹ Francisco Ruiz Noguera, *“El oficio de contemplar: sobre la poética de José Antonio Muñoz Rojas” A zaga de tu huella, Homenaje a Cristóbal Cuevas*, tomo II, Málaga, diputación provincial, 2005, pp.289-302.

Efectivamente, —La naturaleza es buena. Nada mejor que la mirada del niño para apoderarse del vasto espectáculo que es la vida—. ¹⁷⁸⁰ Por eso en el poema que analizamos la mirada del niño, la luz que remata los árboles, la hierba que suspende una gota de agua, son manifestaciones de la presencia divina.

Ausencia de Dios y el existencialismo en el poema

Dámaso Alonso al tratar el tema religioso en Leopoldo Panero señala que la meditación del yo es anterior a la de Dios, y esta supone aquella. ¹⁷⁸¹ En el caso de nuestro poeta antequerano la meditación sobre Dios lo conduce a una introspección hacia su ser. Así el sentimiento del abandono de Dios se proyecta en su ser y lo deja en un estado de pérdida:

Difícil como un monte, Señor, te vela a veces
tu propio poderío. Y vamos ciegos, lentos,
lo mismo que un camino borrado por las yuntas .

Es verdad que los motivos de la ceguera, sombras, tinieblas que aparecen en su obra en general y en este poema en particular: —A veces te balbuce la lengua, y queda todo/ en silencio y tiniebla” tienen que ver con el sentimiento de fugacidad de la vida y de la temporalidad del mundo. Aunque el poeta no anuncia esto, el contexto de la posguerra lo confirma, como expone Vicente Aleixandre: —El hombre se siente fugaz, se experimenta pasajero, y esa experiencia no puede realizarse sin que se le plantee al poeta el problema de su destino en la tierra y, en consecuencia, el problema de la muerte, de Dios y del más allá”. ¹⁷⁸² Así pues, *Las sombras*, título de su obra en prosa que se publicó en 1976, son símbolo de la vida mundana o de las personas queridas que murieron durante la vida del poeta, como dice en —Dulcísimos navíos”:

A mí me ha sucedido muchas veces,
encontrarme con sombras y decirles:
Sois las mismas, acaso conocéis
este viejo aposento, y verlas irse
como un poco de humo, como un poco

¹⁷⁸⁰ Fernández. Almargo,—Críticay glosa: —ls musarañas”, por José Antonio Muñoz Rojas”. *ABC* de Sevilla, 2009, s.p.

¹⁷⁸¹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 326.

¹⁷⁸² Vicente Aleixandre, *op.cit.*, p.500.

de hermosura. La vida es eso, sombra.¹⁷⁸³

Por eso, es verdad que ~~Para~~ José Antonio, la sombra alude vaga, pero insistentemente, a la tristeza, el dolor, la enfermedad y la muerte, es decir, a todo lo que deja al hombre huérfano de luz y calor en un mundo indiferente, muchas veces hostil”.¹⁷⁸⁴ En ~~Paso de Dios~~” la tiniebla y ceguera se relacionan con la pérdida y angustia. Ante esta angustia el poeta se refugia en la religión. Pensar en la muerte y la vanidad del mundo a veces crea un sentimiento de angustia, pero, como afirma Cristóbal Cuevas, ~~La única salida de tanta angustia es la religión~~”.¹⁷⁸⁵

Las imágenes empleadas en el poema reflejan este estado existencialista de pérdida: ~~camino borrado por las yuntas~~”, ~~queda todo en tiniebla y silencio~~”. En este sentido, el poema parece muy relacionado con *Objetos perdidos* (1998), pues el poeta va por el mundo a tientas, perdido y golpeando el muro; aunque nunca deja de sentir a Dios, que está en los cielos:

Yo sólo sé escribir esto,
porque yo no sé hacer otra cosa,
tan perdido como siempre he andado,
porque no sé más que andar perdido,
porque no sé hacer otra cosa,
tan a tientas, golpeando el muro. No sé hacer otra cosa.
Por Dios, por Dios, no sé decir otra cosa.
por Dios. Que estás en los cielos.¹⁷⁸⁶

Y respecto a su expresión ~~Que estás en los cielos~~”, Álvaro García comenta que este verso ~~podría parecer certeza sobre Dios, pero no sé si advierte una penumbra de duda. Lo que expresa es precisamente que Dios está lejos, en el cielo~~”.¹⁷⁸⁷ Efectivamente, en una entrevista con el antequerano y en respuesta a la pregunta: ~~dónde está Dios?~~, el

¹⁷⁸³ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, p. 96.

¹⁷⁸⁴ *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, p. 630.

¹⁷⁸⁵ Cristóbal Cuevas, ~~Ensayo introductorio~~” de *Poesía...*, p. 96.

¹⁷⁸⁶ Muñoz Rojas, *Obra completa en verso*, p. 354.

¹⁷⁸⁷ García, Álvaro, ~~Entrevista José Antonio Muñoz Rojas~~”, *Sur*, (Cultura). domingo 14 de septiembre 1997, p. 80.

poeta replicó: –En el campo, por allá, por allá”¹⁷⁸⁸ y sonrió como si quisiera decir que Dios está muy lejos.

También –Paso de Dios” se ve muy vinculado con *Oscuridad adentro* (1950-1980) donde predomina un tono existencialista. Carlos Peinado Elliot observa esa angustia que acompaña al poeta a pesar de que Dios sigue habitando la Naturaleza. Tanto en el poema que analizamos como en *Oscuridad adentro* el antequerano atribuye el terror al Creador:¹⁷⁸⁹

Dios y la belleza siguen habitando la Naturaleza, pero al instante de plenitud sigue pronto la carencia y la oscuridad en la que queda el yo poético sumergido. La fuente de esta angustia puede encontrarse en la finitud, la mortalidad de cuanto contempla el poeta, la vanidad de cuanto hay en el mundo [...] La angustia ante la caducidad de la vida aparta al yo del amor para sumergirlo en el temor, el miedo, la angustia, el terror, e imágenes de la poesía existencialista [...].¹⁷⁹⁰

El lenguaje y la ausencia-presencia de Dios

Tomás Albaladejo, en un riguroso estudio intitulado –Contemplación y escritura: El Cristo de Velázquez de José Antonio Muñoz Rojas”, expone:

La observación de un objeto de la naturaleza, de un objeto artístico, de una idea, se transforma en contemplación cuando se produce una intensificación de la atención a la realidad física o espiritual que está situada delante del sujeto, ésta es tomada en consideración en su totalidad y en sus partes componentes y el sujeto que contempla se interroga sobre el objeto contemplado tratando de explicárselo a sí mismo. Como consecuencia de la explicación que el sujeto intenta obtener y darse, surge la posibilidad de una explicación a los demás como transferencia de la primera explicación, que es así situada en la vía de la transitividad, de la participación a quienes reciban e interpreten el objeto lingüístico o artístico en que consiste la explicación de la contemplación.¹⁷⁹¹

¹⁷⁸⁸Entrevista Jesús Vigorra, –Entrevista a José Antonio Muñoz Rojas” URL <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1016022> [Fecha de consulta 14/2/ 2015].

¹⁷⁸⁹ En –Paso de Dios” dice: Se siente tu ruido, tu terror, tu belleza.

¹⁷⁹⁰ Carlos Peinado Eliott, –De lo sublime a lo cotidiano: el acercamiento a lo sagrado en la poesía de Muñoz Rojas”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (ed.), *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, Madrid, Triacastela, 2015, p.246.

¹⁷⁹¹ Tomás Albaladejo, –Contemplación y escritura: El Cristo de Velázquez de José Antonio Muñoz Rojas”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (ed.). *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*, p.10.

Según este planteamiento, la expresividad a través del lenguaje es el resultado de un proceso de reflexión sobre una idea, objeto de la Naturaleza, etc. La transmisión y explicación de la experiencia contemplativa supone la participación del lector en este proceso. Pero, en este poema “Todo es largo y duro” la comunicación y el lenguaje no sirven. Es cierto que el sentimiento de la pérdida, o bien, el desarraigo existencial conduce al poeta a la desconfianza de su lenguaje, de su utilidad, de su capacidad verdadera de transformar la realidad a través de la palabra.¹⁷⁹² Este sentimiento lo observamos en la poesía del antequerano sobre todo en sus últimas obras. La relación entre el sentimiento de perplejidad y la incapacidad comunicativa del lenguaje se aclara en los versos siguientes:

Esto es largo y oscuro.
 La palabra no sirve. La palabra se quiebra.
 A veces te balbuce la lengua, y queda todo
 en silencio y tiniebla. A veces, la mirada
 de un niño te recoge: una luz repentina
 que remata los árboles: la hierba que suspende
 una gota que tiembla: haces de nuestra carne
 espejo de un instante, y luego todo sigue.
 Se siente tu ruido, tu terror, tu belleza.

La angustia del poeta y el aislamiento del yo poético influyen sobre su lenguaje.¹⁷⁹³ Si en la primera parte del poema nuestro antequerano emplea la imagen para transformar su mundo interior, ahora la palabra no sirve, se quiebra, dejando todo en silencio y tiniebla. Esta parte del poema parece muy relacionada con sus últimos libros, sobre todo, *La voz que me llama* (2004) donde predomina la “eortedad del decir”, según la descripción de Eva Morón Olivares.¹⁷⁹⁴ Por eso, el poeta remite de una manera indirecta a San Juan de la Cruz que “aparece invocado como ejemplo de ese retiro a una soledad y un silencio fructíferos”,¹⁷⁹⁵ también el caso del místico es ejemplo insuperable de lucha contra el lenguaje, de intento para expresar lo inefable. Así pues, José Antonio

¹⁷⁹² Cfr. Niall Binns, *¿Callejón sin salida?, la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universidad, 2004, pp. 37-40.

¹⁷⁹³ Peinado Elliott, *op.cit.*, p. 244.

¹⁷⁹⁴ Eva Morón Olivares, “Entre inventar y sentir... : Tres poemarios de José Antonio Muñoz Rojas”, *Estudios literarios en honor al profesor Federico Bermúdez-Cañete*, 2008, p. 268.

¹⁷⁹⁵ *ibidem*

Muñoz Rojas se queda en silencio ante la impotencia de expresar su experiencia contemplativa, llena de angustia y vacilación. El poema concluye con tres palabras claves: ruido, terror, belleza: dos de ellas negativas relacionadas con la ausencia de Dios; y otra, positiva, que tiene que ver con su presencia.

A MODO DE CONCLUSIÓN: EL SENTIMIENTO RELIGIOSO EN EL POEMA

Para el filósofo español Javier Zubiri, la religión es componente constitutivo del ser humano; el hombre por naturaleza está ligado y atado por una fuerza, fuente de vida tan necesaria para su existencia. La deidad es el fundamento y la raíz de cada ser humano según el eminente filósofo expone:

El hombre al existir no sólo se encuentra con cosas que —*ha*” y con las que tiene que hacerse, sino que se encuentra con esto que le fuerza, en el sentido de ligarlo a la vida y de darle fuerzas para realizarse, que le ata y le impulsa a la vez, que previamente le hace ser quien es ya. El hombre, realidad personal, tiene que realizarse en una existencia que le está enviada por lo que su vida es *misión*. Obligado a existir, existe religado a un fundamento —raíz y apoyo— que le lleva a vivir —*eon*”, lo que implica la religión no como una propiedad añadida sino como el constitutivo por el que sentimos un *fundamento* para ser, lo que implica quien liga: Dios, al que estamos ligados en todo nuestro ser.¹⁷⁹⁶

Partiendo de esta visión, se puede considerar la religión —sea cual sea su naturaleza— como la más alta de las incitaciones humanas, tal como la considera Alfonso Canales, amigo y compañero de nuestro poeta en *A quien conmigo va*.¹⁷⁹⁷ El hombre encuentra en ella la ribera salvadora y su sentimiento de arraigo o desarraigo está vinculado en gran medida con su grado de fe y conocimiento del Creador.

Nombrar a Dios en la poesía no es una causa suficiente para clasificarla como religiosa, pues hay una poesía sacra, confesional o devota que no llevan el acento de la poesía —religiosa” propiamente dicha. El propio Muñoz Rojas en su ensayo —Pedro Espinosa, amigo personal”, publicado en *Ensayos anglo-andaluces*, distingue dos tipos de poesía: la sacra y la de puro sentimiento religioso interior. Según él, las colecciones

¹⁷⁹⁶ Ceferino Martínez Santamarta, *El hombre y Dios en Javier Zubiri*, Salamanca, Universidad, 1981, pp. 47-48.

¹⁷⁹⁷ Alfonso Canales, Antonio A. Gómez Yebra (Prólogo), *Lo dicho*, Málaga, Universidad, 2005, p. 16.

de los siglos XVI y XVII encuadran una gran cantidad de poesía bajo la denominación de religiosa; pero ~~una~~ cosa es el asunto y otra el acento”.¹⁷⁹⁸ La poesía religiosa propiamente dicha ~~es~~ la expresión poética del pasmo que conlleva una actitud religiosa y es el fruto de un recogimiento interior”.¹⁷⁹⁹ Esta distinción la advierte también Leopoldo de Luis en su *Antología de poesía religiosa*. Pues, según su planteamiento, lo religioso ha empapado la vida de los pueblos durante siglos, pero el sentimiento religioso es lo que da carácter a la poesía: ~~a~~ mi juicio, hay dos clases, en líneas generales, de poesía religiosa: la que responde a un sentimiento interior, existencial, y la que maneja asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas”.¹⁸⁰⁰

Esto se aplica a poetas como Pedro Espinosa, mientras que son contados los poetas verdaderamente religiosos, según el juicio de nuestro antequerano. La poesía de los místicos, entonces, es la mejor expresión de la poesía religiosa. A este respecto, el comentario hecho por José Antonio sobre un verso de su paisano Espinosa, nos explica el verdadero sentido de esta poesía: nos referimos al verso ~~¿~~“Quién te enseñó el perfil de la azucena?”. El antequerano juzga:

El perfil, es decir, su línea, lo más puro en algo que tanta pureza encierra y significa. El lenguaje se ha desnudado. No recurre a antítesis, metáforas, artificios retóricos. En una simple, temblorosa, humilísima interrogación ha encerrado todo el temblor de la verdadera poesía religiosa. La pregunta por otra parte es la de un dibujante exquisito, que conoce su oficio, que sabe los problemas que entraña eso que parece tan sencillo, dibujar un perfil, y que el creador resuelve con un solo toque.¹⁸⁰¹

Esto es lo que significa, para nuestro poeta, una poesía religiosa, que no se basa en metáforas y recursos complicados, se trata, pues, de una poesía cuya columna vertebral es el sentimiento, el acento. Asimismo, el poeta antequerano aclara en una entrevista con Álvaro García: ~~En~~ España ha existido una gran poesía sacra. El acento puramente religioso no se da mucho en la poesía española, salvo en la mística, que es otra cosa. Pero una poesía como la de Herbert, que es religiosa y no mística, se da en España en contados casos, Espinosa, Fray Luis. Lo español es un tono mayor, no susurrante”.¹⁸⁰²

¹⁷⁹⁸ Muñoz Rojas, *Ensayos anglo-andaluces*, Valencia, Pretextos, 1996, p.26.

¹⁷⁹⁹ *ibíd.* p. 27.

¹⁸⁰⁰ Leopoldo de Luis (ed., intr.), *Poesía religiosa: Antología (1939-1964)*. Madrid-barcelona, Alfaguara, 1969, p.15.

¹⁸⁰¹ Muñoz Rojas, *Ensayos anglo-andaluces*, pp.28-29.

¹⁸⁰² Álvaro García, *op.cit.*, p. 40.

Ahora bien, defendemos la inclusión del poema en la poesía religiosa porque Dios, ante todo, está expresado por el poeta como base y centro del Universo, a pesar de quejarse de su ausencia. Arraigarse en la religión no supone que el hombre no podría pasar por algunos momentos de angustia. Fray Luis de León, como describe Dámaso Alonso, era “enraizadamente” cristiano a pesar de sus momentos de imprecación y queja. El poeta místico no ha ascendido a la contemplación sólo por una vía intelectual:

Era totalmente, profundamente cristiano. El poeta que canta a todos los santos, que invoca con conmovedora fe nacional a Santiago, que reprocha con inocente ternura a Cristo, en la Ascensión, que se embriaga sabrosamente en los *Nombres de Cristo*, que desde la cárcel cruel dirige su desgarradora imprecación de auxilio a la Virgen, como niño a la madre, con ternura de niño abandonado a la madre tutelar, era un espíritu totalmente, enraizadamente cristiano”.¹⁸⁰³

Este cristianismo esencial característico de la poesía de Fray Luis puede trazarnos algunos rasgos del arraigo religioso, que se basa en el verdadero amor de Dios. La duda o perplejidad perturban el alma y dejan al hombre inconsolablemente desarraigado. Pero, lo expuesto por Zubiri, nos confirma que el desarraigo religioso, representado en los estados de angustia y sospecha, es indicio de un ser humano que siente la fuerza divina. Por eso, nos parece certera y lógica la paradoja que expone Dámaso Alonso a este respecto en su artículo “La poesía arraigada y poesía desarraigada” a la hora de tratar el desarraigo de Blas Otero: “Todos los temas de Otero se enlazan, se reducen a unidad: esa lucha con Dios no es sino representación concreta del más terrible amor, amor insatisfecho, pues la unión permanente con la Divinidad solo es posible tras la muerte”.¹⁸⁰⁴ Es el mismo amor insatisfecho que dejó su huella en muchos escritores de “acendrada catolicidad” –a la expresión de D. Alonso, como San Juan de la Cruz o Gerald Manley Hopkins,¹⁸⁰⁵ tan estudiado este último por Muñoz Rojas, además dejó no pocas influencias sobre la obra del antequerano.

Lo que señala Herbert, otro metafísico que nuestro poeta conoció su obra, sobre su experiencia espiritual puede ser significativo en este respecto; confiesa el poeta inglés

¹⁸⁰³ Dámaso Alonso, *Poesía española, Ensayos de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1993, pp.191-92.

¹⁸⁰⁴ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos, op.cit.*, p. 316.

¹⁸⁰⁵ “Gerard Manley Hopkins, sacerdote y poeta”, *Escorial*, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, 36, 1943, pp. 113-116; “En el centenario de Gerard Manley Hopkins, S. J.: (1844-1899)”, *Razón y Fe*, N.º.574, 1945, pp. 569-574. Y “Gerard Manley Hopkins”, Madrid, *Cruz y Raya*, 34, Ene-1936, pp. 105-118.

que sus poemas eran: ~~—~~a picture of the many spiritual conflict that have past between God and my Soul, before I could subject mine to the will of Jesus my Master, in whose service I have now found perfect freedom”.¹⁸⁰⁶ Su desarraigo religioso lo condujo después a encontrar el asilo buscado. En este contexto podemos entender el tema de la ausencia de Dios en nuestro poeta antequerano.

A fin de cuentas, ponemos en relieve la conclusión siguiente de Carlos Peinado Eliott, en su artículo ~~—~~De lo sublime a lo cotidiano”:

Muñoz Rojas vive en una búsqueda y cuestionamiento permanentes de la forma que es trasunto de una búsqueda metafísica que tiene por campo de actuación su yo interior. De la contemplación de la belleza de lo creado a la angustia ante la finitud, del presentimiento de un más allá que se apunta en la banalidad del día a día a la plenitud del amor, Muñoz Rojas trata de trasladar a los versos (en lucha continua con la forma) el Misterio que acosa y por el que vive acosado. En este sentido, es plenamente un poeta religioso, en el que se puede apreciar ~~—~~hondo recogimiento interior, el pasmo que conlleva una actitud religiosa”.¹⁸⁰⁷

Es el mismo resultado al que podemos llegar después de haber analizado el poema ~~—~~Paso de Dios” que aúne la búsqueda y el encuentro.

¹⁸⁰⁶ *Apud* Muñoz Rojas, *Ensayos Angloandaluces*, *op.cit.*, p.138.

¹⁸⁰⁷ Carlos Peinado Eliott, *op.cit.*, p. 255.



Sociocriticism

LA REVISTA *SOCIOCRITICISM*, PUBLICACIÓN DEL INSTITUT
INTERNATIONAL DE SOCIOCRITIQUE Y DE LA UNIVERSIDAD DE
GRANADA

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO, DIRECTOR DE
HACE CONSTAR: que el artículo de doña BASANT MOHAMED GHETH, de la
Universidad de Málaga, titulado "El tema de la tierra como manifestación
del arraigo en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas: visión socio-
literaria", ha sido aceptado para su publicación dentro de nuestra revista
en el volumen correspondiente a 2016.

Lo que firma, para que surta efectos donde proceda, en Granada, a 11 de
enero de 2016,

Fdo: Antonio Chicharro Chamorro



**EL TEMA DE LA TIERRA COMO MANIFESTACIÓN DEL ARRAIGO EN LA
POESÍA DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS: VISIÓN SOCIO-LITERARIA**

THE THEME OF LAND AS A MANIFESTATION OF ROOTEDNESS IN THE
POETRY OF JOSÉ ANTONIO MUNOZ ROJAS: SOCIO-LITERARY VISION

LE THÈME DE LA TERRE COMME MANIFESTATION DE ENRACINEMENT
DANS LA POÉSIE DE JOSÉ ANTONIO MUNOZ ROJAS: VISION SOCIO-
LITTÉRAIRE

Basant Mohamed GHETH

basantgheiz@yahoo.com

Universidad de Málaga, España

Universidad de Al Azhar, Egipto

Palabras claves: Arraigo, Tierra, Posguerra, Hermenéutica, Formas simbólicas.

Resumen: En este estudio nos basamos en la visión expuesta por John B. Thompson sobre la naturaleza de las formas simbólicas y la importancia de la hermenéutica como medio de interpretarlas. Podemos considerar la tierra en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, 1909-2009) como forma simbólica que expresa el fenómeno social y literario del arraigo en la España de posguerra, si empleamos el término de Dámaso Alonso (1949, 1969), desarrollado después por Vicente Aleixandre y otros críticos. La hermenéutica dialógica expuesta por Mauricio Beuchot con sus posturas intencional y estructural coincide hasta cierta medida con lo planteado por Thompson sobre el análisis hermenéutico de las formas simbólicas. Este marco teórico se entiende dentro de las teorías de recepción literaria.

Mots-clés: Racines, la terre, après-guerre, l'herméneutique, formes symboliques.

Résumé : Dans cette étude, nous nous appuyons sur la vision énoncée par John B. Thompson, qui est la nature des formes symboliques et l'importance de l'herméneutique comme un moyen de les interpréter. Nous pouvons considérer la question des terres dans la poésie de José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, 1909-2009) comme expression symbolique de le phénomène social de l'enracinement dans l'après-guerre en Espagne, une thèse présentée par Damaso Alonso (1949, 1969), développé par Vicente Aleixandre et d'autres critiques de l'époque. Nous proposons ici l'herméneutique Dialogic exposée par Mauricio Beuchot qui a des positions intentionnelles et structurelles, avec les questions soulevées par Thompson sur l'analyse herméneutique des formes symboliques, et, à son tour, inscrit dans les théories de la réception littéraire.

Keywords: Rootedness, earth, postwar, hermeneutics, symbolic forms.

Abstract: In this paper we adopt the vision of John B. Thompson about the nature of symbolic forms and the importance of hermeneutics as a means of interpreting them. At the same way, we can consider the issue of land in the poetry of José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, 1909-2009) as symbolic expression which expresses a social phenomenon of postwar Spain. We refer to the thesis presented by Damaso Alonso (1949 and 1969) and developed by Vicente Aleixandre and other critics of the time

respect to “rootedness”. Dialogic hermeneutics exposed by Mauricio Beuchot with its intentional and structural positions, coincide with the issues defended by Thompson on the hermeneutical analysis of symbolic forms, and, in turn, fits into the theories of literary reception.

LA HERMENÉUTICA Y LA INTERPRETACIÓN DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS

Lo simbólico en toda la poesía de nuestro poeta antequerano José Antonio Muñoz Rojas¹⁸⁰⁸ desempeña un papel esencial. Werner Hofmann se refiere en *Los fundamentos del arte moderno* al poder propio de los contenidos formales que conducen por su papel a algunas interpretaciones y contenidos no figurativos. Según él, en todo exterior se oculta un interior y que cualquier contenido objetivo o formal está cargado de significado (1992: 374). De hecho, se ha tratado con frecuencia de las formas simbólicas y de sus connotaciones profundas más allá de su apariencia exterior. Según Pierre Bourdieu, la tradición neokantiana (Humboldt-Cassirer-Sapir-Whorf) concibe las diferentes formas simbólicas (mito-lenguaje-arte y ciencia) como instrumentos del saber y representaciones del mundo de los objetos. En la misma tradición, Panofsky relaciona estas formas con la historia, “históricas formas”, sin plantear los aspectos sociales de estas (Bourdieu, 1992: 164). Durkheim, que se incluye dentro de la tradición kantiana, establece los cimientos de la sociología de formas simbólicas otorgándoles un sentido social. Para él, los símbolos son instrumentos de conocimiento y de comunicación, es decir, de “integración social” porque nos permiten tratar, con consenso, sobre el sentido del mundo social (Bourdieu: 1992: 164).

¹⁸⁰⁸ Para comenzar, vemos significativo acercarse de manera sucinta a José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009), poeta y erudito cuya producción literaria es imprescindible para la explicación de la evolución de la estética literaria de nuestro tiempo (Baena, 2011: 33). El primer libro que redactó, *Versos de retorno*, data de 1929, mientras que el último, *La voz que me llama*, se publicó en 2004. Su obra tanto en prosa como en verso demuestra un profundo conocimiento del campo antequerano y de su gente. Este arraigo en la ciudad de Pedro Espinosa no le impidió de viajar por el mundo (Muñoz Rojas, 1995), él fue lector en la Universidad de Cambridge durante la guerra civil. Al término de la contienda bélica, que influyó dramáticamente sobre él, el poeta se vio inclinado hacia una corriente clasicista que palpita en su expresión del amor y la Naturaleza, una etapa que tiene que ver con su estancia en Antequera (1939-1951) creando algunos versos que reflejan la belleza del paisaje andaluz, la vida sencilla del campo, el sentido místico y el amor de la tierra. Su obra posterior adoptó una línea metafísica y existencialista. Los premios le han llegado tarde, pues, obtuvo el Nacional de poesía en 1998 por *Objetos perdidos* (1997), el de Las Letras Andaluzas (1998), el premio Reina Sofía en 2002.

Los planteamientos e ideas posteriores de John B. Thompson respecto a las formas simbólicas hacen hincapié en las dimensiones sociales de la misma. El profesor, explicando las características de la comunicación de la masa, se refiere a unas «construcciones significativas que requieren una interpretación; son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas» (2002: 398). De hecho, las expresiones lingüísticas, gestos, acciones, obras de arte, etc., son rasgos distintivos de la vida social. Thompson presta especial atención al análisis de la naturaleza de estas formas y a la contextualización social de la recepción, transmisión y producción como medio de entenderlas. Es una contextualización que pone de relieve su dimensión espacial y temporal durante todo el proceso de comunicación (2002: 217-219). La explicación, de este modo, es un instrumento imprescindible para llegar al entendimiento de tales formas, una tarea que la hermenéutica puede llevar a cabo. Este marco teórico «pone de relieve el hecho de que el objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación» (Thompson, 2002: 396). Se trata de una aclaración global que no relega el papel del sujeto en este proceso:

El mundo sociohistórico no es sólo un campo-objeto que esté allí para ser observado; también es un campo-sujeto constituido, en parte, de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de sí mismos y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos (399).

Por tanto, la interpretación de las acciones y expresiones depende en gran medida de los sujetos que con sus conductas, juicios y explicaciones pueden contribuir a la comprensión de algunas realidades sociales. Este planteamiento tiene mucho que ver con la hermenéutica que se encuadra en las teorías de recepción literaria y cuyas columnas vertebrales son el conocimiento, la interpretación y la reproducción:

La teoría de la recepción [...] entiende la obra escrita como un medio de comunicación. Como todo medio de esta naturaleza, tiene la cualidad de poner en contacto a dos elementos no relacionados previamente entre sí; por un lado, el factor emisor de quien parten los signos dotados de contenido significativo y, de otro, el factor receptor que los recibe, comprende y, dado el caso interpreta (Acosta Gómez, 1989: 18).

Ahora bien, el destinatario que explica y critica es un eslabón necesario para la recepción. Según Thompson, la hermenéutica enfatiza el papel del sujeto como un ente que comprende y reflexiona:

la hermenéutica nos recuerda que el campo-objeto de la investigación social es al mismo tiempo un campo-sujeto, también nos recuerda que los sujetos que constituyen el campo sujeto-objeto son, como los propios analistas sociales, sujetos capaces de comprender, reflexionar y actuar a partir de esta comprensión y reflexión (2002: 400).

Al llegar a este punto, se advierte la importancia de la interpretación de las formas simbólicas en sí, sean suceso, alguna expresión, obra literaria, gesto, etc., considerando la explicación del contexto en que aparecen como un medio para su comprensión. Aplicándolo al estudio literario, es de observar que llevar a cabo un análisis sociológico que excluye los valores del texto, supone el riesgo de convertir la obra de arte en un mero tratado sociológico. Asimismo, Duchet resalta el interés por lo textual, para él, la sociocrítica ~~atiende~~ ante todo al texto [...] pero la finalidad es diferente, puesto que la intención y la estrategia de la sociocrítica es restituir al texto de los formalistas su tenor social” (*Apud* Antonio Sánchez Trigueros, 1996: 142).

Partiendo de estos supuestos, ponemos de relieve la propuesta de Mauricio Beuchot sobre la hermenéutica analógica. Pues, ante la postura univocista de la hermenéutica, que se basa en resaltar solamente las interpretaciones y explicaciones hechas por el propio autor sobre su obra, y la actitud equivocista¹⁸⁰⁹ que consiste en subrayar todos los comentarios que tienen como objetivo la interpretación del texto, nos hemos visto obligados a salir de estos dos extremos contradictorios y buscar una actitud crítica que sirva nuestros objetivos del análisis. De hecho, la hermenéutica analógica, como expone Mauricio Beuchot, adopta una actitud moderada que no relega la intención del autor ni el contexto cultural en que aparece la obra. Pero ¿cómo se pueden reconciliar estas consideraciones contradictorias? Según el mismo profesor, la analogía es equivocidad limitada, o con límites, y también se podría decir que es univocidad limitada con límites. Lo que importa es ¿dónde están los límites? ¿O quién los pone? Es el contexto y la prudencia los que nos dicen hasta dónde hay que poner límites (2013: 13).

¹⁸⁰⁹ Copiamos aquí la explicación de Napoleón Conde Gaxiola del significado de la analogía defendida por Beuchot donde señala lo que se entiende por la univocidad y equivocidad: “La analogía es un modo de significación o de predicación que se coloca entre la univocidad y la equivocidad; es, pues, algo tomado de la semántica o filosofía del lenguaje. El término unívoco tiene un significado idéntico para todos sus designados, es decir, se predica en un sentido igual a todos sus posibles sujetos, como ~~—~~hombre” o ~~—~~mortal”. En cambio, el término ~~—~~equivoco” tiene un significado completamente diferente para todos sus designados, a saber, se predica en un sentido totalmente distinto a sus posibles sujetos, como ~~—~~perro” significa de modo diferente e irreductible al animal, a la constelación y al guardián celoso. En medio de ellos, el término análogo o analógico tiene algo de lo unívoco y algo de lo equivoco” (2004: 14-15).

Ciertamente, el trabajo que estamos realizando no deja de considerar los comentarios del poeta sobre su obra y presta una especial atención al ambiente determinado en que apareció la obra.

Según Beuchot, el análisis debe alejarse del objetivismo propuesto por el cientificismo positivista y del subjetivismo propuesto por el romanticismo y la posmodernidad. Adoptar una actitud analógica nos puede conducir a una jerarquía de interpretaciones, es decir, que unas son más válidas que las otras según se adecúan al texto y a la intención del autor. Esta analogía nos permite resaltar tanto la igualdad como la diferencia con el propósito de llegar al entendimiento del texto literario (Beuchot: 1999). Por ello, la postura hermenéutica que adoptamos es intencional, que se refiere al propósito que tiene nuestro poeta al momento de transmitir la forma simbólica (expresión de la tierra), y, a la vez, estructural que concibe el fenómeno social del arraigo dentro de su contexto espacial-temporal considerándolo como motivo de la aparición del tema de la tierra.

Cabe citar que nuestro objetivo no es realizar un análisis del lenguaje dentro de su contexto social, ni nos enfocamos aquí en el estudio de la vida social de posguerra a través del lenguaje. Pretendemos llegar al entendimiento de los versos de nuestro poeta antequerano en los que trata la tierra dentro del fenómeno sociológico del arraigo de posguerra y resaltar la estrecha relación entre ellos.

ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DEL ARRAIGO

Según el *DRAE*, el verbo “~~a~~rraigar” significa, entre otras definiciones: “establecerse de manera permanente en un lugar, vinculándose a personas y cosas”; mientras que el verbo “~~d~~esarraigar” se define como: “separar a alguien del lugar o medio donde se ha criado, o cortar los vínculos afectivos que tiene con ellos”. El espacio o el lugar, pues, es el eje de estas dos interpretaciones. Radicarse en un sitio, relacionarse con la sociedad circundante y con el medio ambiente refuerzan el sentimiento de la estabilidad y de tener las raíces firmes.

En este trabajo nos interesa la dimensión espacial del arraigo,¹⁸¹⁰ tal como la defiende Enrique del Acebo Ibáñez en su lectura crítica de la teoría de la ciudad. Para él, el

¹⁸¹⁰¹⁸¹⁰ Según su planteamiento el arraigo tiene tres dimensiones: espacial, social y cultural. En cuanto al social, se realiza cuando el sujeto participa activamente en “los asuntos de la comunidad local y de la sociedad global de pertenencia” (Acebo Ibáñez, 1996: 17). El ser humano se arraiga culturalmente en la medida en que se conforme con las normas y valores vigentes globalmente dentro de un ámbito fértil de

arraigo ~~hace~~ que el hombre tienda a ~~fjarse~~ localmente en un espacio que lo conforma en su uniformidad. Conformación que continúa vigente aún en los momentos en que el sujeto no está ~~fsicamente~~ en él” (Acebo Ibáñez, 1996: 17).¹⁸¹¹ El ser humano necesita arraigarse en el espacio para que pueda alcanzar su perfeccionamiento.

La tierra como sinónimo del arraigo

La tierra donde el ser humano ha nacido, sus campos, ciudades, mares, montañas, bosques, etc. son sinónimos del arraigo. Estos lugares conllevan sentidos e importancia más allá de su naturaleza material y espacial. Así pues, el ~~bosque~~” en la entidad hispanoamericana que es todavía un lugar del arraigo, se relaciona con otros valores humanos. Robert Harrison teme la pérdida de estos bosques que significan para él la desaparición de ~~memorias~~ no contadas, los antiguos temores y sueños, las tradiciones populares, y los símbolos y mitos más recientes que están ardiendo en los fuegos de la deforestación” (Harrison, 1993: IX). Deforestar significa desarraigar y la carencia de la identidad.

Por eso, la poesía chilena en su etapa de arraigo representada por los poetas conocidos como ~~poetas~~ de Lares”¹⁸¹² se advierte una vuelta a integrarse al paisaje, a describir el ambiente circundante. Jorge Teillier se refiere a ellos señalando:

Se empiezan a recuperar los sentidos que se iban perdiendo en estos últimos años, ahogados por la hojarasca de una poesía no nacida espontáneamente por el contacto del hombre con el mundo, sino resultante de una experiencia meramente literaria, confeccionada sobre la medida de otra poesía. Esto es importante en un país como el

sentidos compartidos, marco y formas del habitar humano que no hacen sino propender y facilitar un nutricio arraigo (17).

⁵ Los poetas de los Lares, a juicio de Jorge Teillier (1998), son aquellos que han tenido una visión personal tanto del mundo natural como cultural, que han tomado conciencia de los grandes cuestionamientos de su época y que les han dado una respuesta sólo a través de la palabra, sin transformar la poesía en política, filosofía, ni religión.

nuestro en donde el peso de la tierra es tan decisivo como lo fuera (y tal vez sigue siéndolo) "el peso de la noche", en donde el hombre antes de lanzarse a los reinos de las ideas debe primero dar cuenta del mundo que lo rodea, a trueque de convertirse en un desarraigado. Mundo singular el nuestro, que hizo decir hace muchos años a Miguel Serrano que el chileno en el fondo de sí mismo suele negarse a creer que pueda existir algo más allá del límite de la cordillera y del océano. Los poetas nuevos han regresado a la tierra, sacan su fuerza de ella (Teillier, Quezada, 1998: 134).

La poesía verdadera, entonces, es la nacida espontáneamente por el contacto del ser humano con el mundo, por sentir la tierra. En este sentido, el talento y la calidad literaria no son los únicos factores de la autenticidad de una poesía. Se trata de una actitud ética que reside en conectar y sentir el mundo exterior del poeta.¹⁸¹³

Y en España, lo que distingue a los poetas canarios del Siglo de Oro como Bartolomé Cairasco de Figueroa (Las Palmas de Gran Canaria, 1538-1610)¹⁸¹⁴ es su gran amor a la

¹⁸¹³ Por otra parte, el desarraigo espacial que a veces se atribuye a la literatura hispanoamericana es un estado provisional seguido siempre por una vuelta a las raíces. En este sentido hacemos una especial mención de un poeta muy enraizado en su tierra natal, Gabriel García Márquez. En una entrevista de Ernesto McCausland con el escritor de Aracataca, llegó a la conclusión de que uno es de su medio ecológico y es peligroso salir de él. El autor sentía una identificación total de su mente y cuerpo con su medio de Caribe, de manera que no podía desarraigarse de este. Sus viajes y conocimiento de lugares y gente no cambiaron su sentimiento de arraigo en su pueblo. (Márquez, 2012). Además, Octavio Paz en —Literatura de Fundación” se refiere al caso de los poetas modernista que pasaron por una etapa desarraigada, volviendo sus ojos hacia París, en búsqueda del presente. También los que se quedaron en sus tierras, perdieron ese lazo con su patria, refugiaron en la imaginación y —se inventaron Babilonias y Alejandrías a la medida de sus recursos y de sus fantasías” (Paz, 1981: 18). Pero, entre los desterrados no faltó la voz que quisiese regresar a su raíz y recuperar la realidad hispanoamericana perdida entre —las selvas y los volcanes, las ruinas de unas civilizaciones brillantes y crueles”. El poeta mexicano afirma: —La experiencia de estos poetas y escritores confirma que para volver a nuestra casa es necesario primero arriesgarnos a abandonarla. Sólo regresa el hijo pródigo. Reprocharle a la literatura hispanoamericana su desarraigo es ignorar que sólo el desarraigo nos permitió recobrar nuestra porción de realidad. La distancia fue la condición del descubrimiento [...] Neruda tenía que escribir *Tentativa del hombre infinito*, ejercicio surrealista, antes de llegar a su *Residencia en la tierra*. ¿Cuál es esa tierra? Es América y asimismo Calcuta, Colombo, Rangún” (Paz, 198: 19). Aplicando la opinión de Octavio Paz al caso de nuestro poeta, observamos que Muñoz Rojas dejó su España y viajó a Inglaterra inmediatamente antes de la Guerra Civil en Enero de 1936 para hacer una tesis sobre —Relación de los poetas metafísicos ingleses con las letras españolas”. El día 17 de julio regresa a Málaga, justo un día antes del estallido del conflicto bélico. Ante los dramáticos sucesos de la guerra, el incendio de la casa familiar, el asesinato de su hermano por los republicanos, la marcha de su familia a Marruecos para establecerse después en Algeciras, José Antonio huye en septiembre del mismo año a Cambridge y vuelve en 1939.

¹⁸¹⁴ María del Carmen García Martín en su reseña del libro *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, editado por Andrés Sánchez Robayna (2010) pone de relieve el planteamiento de Jesús Díaz Armas que, basándose en la agrupación cronológica de los poetas canarios de los Siglos de Oro, describe a Bartolomé Cairasco de Figueroa y a Antonio de Viana como poetas que —presentan rasgos específicamente insulares y conciben dos mitos de hondo arraigo en la cultura de las Islas: la selva de Doramas y Dácil”. (García Martín, 2010: <http://bulletinhispanique.revues.org/1947>).

tierra, su empeño de difundir este sentimiento y crear una conciencia pública de lo que debe ser la relación entre el ser humano y su suelo. A este respecto Alejandro Cioranescu señala:

Son poetas que hacían falta porque estuvieron, como lo están los isleños, atados a su tierra, algunas veces sin saber por qué, y son los únicos que se lo han explicado, dándoles (a los otros canarios) la conciencia de un pacto con sus Islas y con su pasado. Los canarios no los han olvidado porque sus poetas escribían para ellos (1995: 61).

Estas descripciones se aplican hasta cierta medida a José Antonio Muñoz Rojas que estaba atado toda su vida a Antequera, era muy conocedor y protector de su tradición literaria, y escribía para sus gentes.

El arraigo como asilo de los poetas de la posguerra

El arraigo es una necesidad para salvar al ser humano de las tinieblas de la angustia y de la pérdida. Por eso, no es de extrañar que algunos poetas españoles, después de vivir las amarguras de la Guerra Civil Española (1936-1939), busquen el arraigo en sus temas como refugio contra las miserables consecuencias de la lucha. Nuestro antequerano encuentra su raíz y asilo, fundamentalmente, en su tierra. En este sentido se considera como un poeta arraigado.

Dámaso Alonso en *“Poesía arraigada y poesía desarraigada”*¹⁸¹⁵ (Alonso, 1969: 345-358) que forma parte de su libro *Poetas españoles contemporáneos* expone que el motivo esencial de la difusión de estas tendencias era la Guerra Civil Española, una experiencia dramática que dejó sus huellas en la literatura de aquella época. Se remite a este filólogo madrileño para definir la poesía arraigada: *“Denominación que aplicó Dámaso Alonso a la poesía que en posguerra cultivan un conjunto de escritores*

¹⁸¹⁵ José Paulino Ayuso, en su artículo *“Escrito a cada instante en su contexto”*, concede una especial atención a esta visión o teoría de Dámaso Alonso. Al mismo tiempo, subraya que la terminología *“poesía arraigada”* y *“poesía desarraigada”* ha llevado a una lectura extremista y polarizada de la obra de varios autores. El profesor discute el empleo de este término de una manera descriptiva general: *“Demasiado poco [el estudio de Panero, Muñoz Rojas y Valverde] para constituir una referencia generalizable, basada en algo común sobre las diferencias: poetas [...] a quienes una fe (aunque en cada uno de los cuatro sea una fe distinta) les centra y ordena el mundo”* (Ayuso, 2012: 94). Por eso, el crítico aunque no se opone a la caracterización que Alonso da a la poesía de Panero, discute la consideración del término descriptivo (y valorativo) de *poesía arraigada* como conceptualmente válido para formular una hipótesis interpretativa de orden general” (2012: 94).

agrupados en torno a la revista *Garcilaso*”¹⁸¹⁶ (Tasende, 2002: 646). Se cede la palabra al propio escritor para explicar este concepto:

El panorama poético español actual nos ofrece unas cuantas imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre: todo lo llamaré poesía arraigada. Es bien curioso que en nuestros tristísimos años hayan venido a coincidir, en España, unas cuantas voces poéticas todas con fe en algo, con una alegría, ya jubilosa, ya melancólica, con una luminosa y reglada creencia en la organización de la realidad contingente. Digo —~~han~~ han venido a coincidir”, porque esas voces no pueden ser más distintas; y también lo son los tiempos y las procedencias (Alonso, 1969: 345).

El profesor en este pasaje no determina fechas concretas: “El panorama poético español actual”, ~~—~~nuestros tristísimos años”, pero Víctor García de la Concha comenta este texto señalando que los años treinta suponían una difícil situación social, la guerra civil y después la mundial que agravó la base de la angustia (1987).¹⁸¹⁷ Dadas esas horribles circunstancias —el hombre se ve abocado a afirmarlo, cuestionarlo o negarlo todo” (De la Concha, 1987: 488). En los primeros años cincuenta, fecha de la aparición del libro *Poetas españoles contemporáneos*, Dámaso Alonso advierte que en la década de los cuarenta aparecieron un grupo de poetas que lograron constituir ~~—~~unas cuantas

¹⁸¹⁶ Dámaso Alonso empleó la denominación de “Poesía arraigada” por primera vez en 1949 para describir la poesía de Leopoldo Panero (Alonso, 1949: 691-709 y Panero, 1963: 9-43). Los poemas analizados por el filólogo como ejemplo de la tendencia arraigada en la poesía del poeta de Astorga pertenecen a *Escrito a cada instante* (1949) y *La estancia vacía* (publicado en *Escorial* 1944). Alonso abarcó tres temas recurrentes en la poesía de Leopoldo Panero y que son el amor de la tierra, la familia y la religión, analizando la técnica literaria empleada por el poeta. Tres años después, en 1952, apareció la primera edición de su importante libro *Poetas españoles contemporáneos* donde amplió el sentido de los conceptos de Poesía arraigada y poesía desarraigada (1969: 345-358). El crítico nombró a cuatro poetas de diferentes edades: el primero es Jorge Guillén (1893-1984) que —contempla el mundo como un paraíso siempre virginal, siempre recién creado, y lleno de júbilo, prorrumpe en su *cántico*”; otro prototipo del arraigo es Leopoldo Panero (1909-1962), poeta de la generación del 36, que se siente arraigado gracias a su vinculación con su familia y amada. Además, José María Valverde (1926-1996), el más joven de los mencionados, halló su amarre en la religión, escribiendo en 1945 su libro *Hombre de Dios*. El cuarto poeta es José Antonio Muñoz Rojas.

¹⁸¹⁷ Algunos críticos ven en el planteamiento del filólogo madrileño una referencia a la situación política de España de posguerra. Es conocido que la contienda bélica originó un estado de división y alineación de los escritores, unos que defienden la República y otros nacionalistas: —La visión dicotómica que plasmaba el trabajo de Dámaso Alonso, que adquiriría la dimensión de un manifiesto poético para la nueva corriente, no era sino el resultado de una España enfrentada, escindida por la guerra civil, y apenas si lograba disimular la alusión velada a las dos Españas, la de los vencedores y la de los vencidos, que sobrevivían en la penuria de una posguerra demasiado larga” (Lanz: 123).

imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre” y hacen de ese modo poesía arraigada (De la Cocha, 1987: 488).¹⁸¹⁸

Por su parte, Emilio Alarcos relaciona la experiencia de la guerra con la emergencia del arraigo y el desarraigo; pues, tras las hostilidades de la contienda bélica, se buscaba la tranquilidad de ánimo, y los poetas procuraban adormecer pasiones o rencores. Para acallar los gritos interiores lo más adecuado era distraerse con minucias primorosas y adornos formalistas. Alarcos resalta el caso de Jorge Guillén que en la década de los años cuarenta se encontró en un planeta desquiciado; en casa, huellas de una guerra fraterna; en torno, las fuerzas universales desenfrenadas; decididamente, el mundo ya no está bien hecho, no hay posible asiento, faltan apoyos en lo visible, y el poeta busca realidades más altas e intemporales que le sostengan y le guíen (1966: 19).

Ahora bien, el término “arraigo” como tal entiende Dámaso Alonso viene marcado por una fecha y circunstancias concretas. El eminente filólogo citó a su amigo Muñoz Rojas como ejemplo de esta tendencia: “un poeta vinculado y centrado en el mundo a través de la tierra nativa: Málaga, y sobre todo la región de Antequera” (Alonso, 1969: 346). Pero, es de observar que a lo largo de la amplia producción del antequerano,¹⁸¹⁹ la naturaleza y la tierra son constantes en su obra, aunque el tratamiento de estas tiene diferentes caracterizaciones.¹⁸²⁰

¹⁸¹⁸ Vicente Aleixandre defiende otro planteamiento sobre la poesía de posguerra, dividiendo a los poetas a tres grupos, el primero coincide con la descripción de Dámaso Alonso sobre los poetas arraigados. La vinculación con la naturaleza aquí es uno de los motivos del arraigo: “nos, los más numerosos, encontrarán dichosamente, dentro de sí mismos o en los signos que la naturaleza y la vida les brindan, fundamento bastante para anegarse en el golfo sereno de la fe completa, de la fe inspirada e iluminadora. (1978: 500).

¹⁸¹⁹ Según la clasificación de Cristóbal Cuevas (1989: 78-80) la producción literaria de Muñoz Rojas se divide en tres etapas: La primera es la de búsqueda y afirmación y se extiende hasta la guerra civil. En esta etapa el poeta se ve abierto a las corrientes de aquel momento, admirador de las grandes figuras del pasado y, a la vez, en situación de descubrir voces fascinantes como, entre otros, los metafísicos y modernos ingleses. La segunda etapa es la etapa de madurez y hallazgo y que abarcaría desde 1939 a 1954. Lo que caracteriza a esta etapa es el optimismo vital, la concepción providencialista del universo. La tercera etapa es de perplejidad filosófica y cristiano pesimismo como en las *Consolaciones* y *Oscuridad adentro*.

¹⁸²⁰ A lo largo del análisis vamos a detectar el tratamiento diferente que ha recibido el tema durante los años de posguerra y después de aquella época. Por ejemplo, en el poema “S” de *Oscuridad adentro* (1950-1980) el poeta refleja un cambio esencial en el sentido que tiene para él la naturaleza durante su juventud y el tiempo actual (2008: 313).

ANTEQUERA, LA PATRIA DEL POETA

Dejando aparte la opinión de Vicente Aleixandre sobre el posible origen judío de los Rojas,¹⁸²¹ nuestro antequerano descende de esa síntesis de la vieja nobleza provinciana y la burguesía campesina. A finales de la Edad Media, la familia castellana, los Rojas de Burgos o Palencia, baja a Antequera y reside en la vega del Guadalhorce. Nuestro poeta conoce perfectamente el campo de Antequera, ya como señala el poeta de Velintonia: “Conoció las faenas del campo, no en balde era familia de labradores acomodados [...] Vivió sobre la tierra trabajada, vio el paso de las estaciones: los pastos, las siembras, las vendimias, los pedriscos, los vientos y la rotación de las prosperidades y de las sequías” (1978: 336). Ciertamente, Antequera ha tomado como seña de identidad sus ricos campos “con su verde y espléndida vega, sus pozos y sus cultivos” (Benítez Sánchez, 1997: 430). El futuro poeta, hijo de “labradores acomodados”, “y como dice en *Antequera, norte de mi pluma*: “vengo de gentes que durante algunos siglos han nacido en la ciudad, han respirado su aire, han levantado a espaldas de estos cerros sus moradas, han cultivado sus tierras y hoy son un polvo con la suya” (Muñoz Rojas, 1998: 25) –se influye mucho por esta vida rural donde se va creciendo.

El regreso a las raíces y el amor de la tierra nativa es un sentimiento que tenían muchos poetas. Mencionamos como ejemplo a Salvador Rueda, malagueño también, que cantó a su patria, contempló su belleza, y cuando llegó a sus 62 años, ya solo en Madrid, se sentía desilusionado. Este poeta no sintió la paz hasta la vuelta a su Málaga, su tierra. Con la palabra “patria” Muñoz Rojas se refiere al lugar donde el hombre nace, es el suelo de los padre, abuelos y donde los hijos crecen, es también un lugar de su corazón. En este sentido de la palabra, Antequera es la patria de nuestro poeta, su raíz. Él concede una gran importancia al hecho de nacer en esa provincia, por eso, en *Antequera, norte de mi pluma* (1998) pone de relieve esa relación entre su residencia y pertenencia a ese lugar y el arraigo: “Andar sus calles o asomarse a su vega es encontrarme a mí mismo” (1998: 25). Según Francisco López Estrada el contenido del libro citado es: “un encuentro del escritor –no olvidamos que es poeta- consigo mismo, un testimonio de su vida por las calles y por el campo, reencuentro con los amigos de su tiempo, cartas que son fragmentos ocasionales que tuvieron una plenitud vivida”

¹⁸²¹ En “José Antonio Muñoz Rojas, señor andaluz”, Vicente Aleixandre lo describe diciendo: “...en el mate rostro apurado, parecía delatar las gotas quizá de sangre semítica que pudieran deslizarse en el tronco de los nobles Rojas en tiempos más cercanos y confundidos” (1978: 335). A pesar de ello, según Cristóbal Cuevas, el mismo Muñoz Rojas niega esta afirmación de Aleixandre (1989: 14).

(1997: 424). Efectivamente, el encuentro con el propio existir es un tipo de enraizarse, tal vez lo más fundamental, que se refuerza más por las relaciones humanas.

Un lugar del corazón de nuestro antequerano que se relaciona directamente con su sentimiento del arraigo, sembrado desde la infancia, es Alhajueta,¹⁸²² la finca en donde pasó sus años de infancia, e incluso sus años madrileños posteriores eran con “escapadas veraniegas y pascuales a Antequera” (Muñoz Rojas, 1994: 119). Este sitio maravilloso con sus aguas, jardines, aires, ganados, paz, silencio, cipreses, granados, peñas va a tener una gran influencia sobre su obra (Muñoz Rojas, 1994: 119). Basta con leer esta parte de *Dejado ir* escrito en 1974 donde el poeta juzga en su senectud el sentido del arraigo relacionado con su tierra; el antequerano recuerda: “Hoy subimos al Torcal y la Alhajueta abajo, abandonada, deshecho el jardín, nos llevó de un tirón –aún me duele- a tiempos y gentes que fueron y son carne de nuestras raíces. Lo que comenzamos a ser y donde comenzamos a ser, tira siempre de nosotros, y lo que devenimos después, es sólo crecimiento exterior” (1995: 65).¹⁸²³ Parece justa, teniendo en cuenta los años que nuestro poeta pasaba en ese lugar, la afirmación de Ballester, Neira y Noguera: “Éstos son los iniciales contactos con la vida y el paisaje campesinos que habrían de marcar para siempre no sólo su personalidad, sino también resortes y caracteres fundamentales de su obra literaria” (2006: 15).

Las peculiaridades del campo antequerano y el sentimiento del arraigo

La relación con la tierra

José Antonio Muñoz Rojas mantiene una relación especial con la tierra, la ama, la contempla y se siente alegre paseando por ella. La mejor definición que el poeta dio a la tierra está en *Al dulce son de Dios* (1936-1945) al declarar:

Y si digo “Tierra”, pienso lo que piensas,
lo que todos sentimos, compañía
y morada donde el amor tuvo nombre,
lugar que nunca rehusó asilo

¹⁸²² Muñoz Rojas explica: “—hs papeles antiguos la llaman Lajueta, sin duda por las lajas que la piedra serrana hace allí. Pero para nosotros, no sé por qué secreta ansia de embellecimiento interior, por qué justo agradecimiento a tanto paraíso como nos proporcionaba, dimos siempre en llamarla la Alhajueta” (1994:59).

¹⁸²³ El poeta recuerda Alhajueta con nostalgia: “El agua aquella, alhaja, mi Alhajueta,/ y huerto (el agua corre) de granados,/ y sierra (el agua loca) de ganados,/ en donde mi nostalgia se consuela” (Muñoz Rojas, 2008: 240).

a miembros humanos por cansados que fueran (2008: 103).

Es, pues, la amiga, el asilo y el abrazo que alivia los cansados miembros. Ana Calvo Revilla observa una analogía entre Fray Luis de León y Muñoz Rojas respecto al amor a la tierra: “Sentir desde la empatía con la tierra, desde la vibración y el temblor al experimentarla son nociones que trazan concomitancias de fondo entre el conquense y el antequerano” (Calvo Revilla, 2005: 74), ya en *Ensayos anglo andaluces* el antequerano demuestra esa compasión al tratar sobre su Andalucía. Más de un medio de siglo después de la guerra, en *Entre otros olvidos* (2001) el poeta sigue sintiendo el gusto de andar sobre la tierra arada y la reiteración del verbo “~~andar~~” expresa la frecuencia con que se repite y prolonga el acto con un tono existencialista: “Por qué me gustará tanto andar la tierra/ arada, sentir la tierra tanto./Andar, andar, aunque sea torpe-/mente, [...]” (Muñoz Rojas, 2008: 362). En cierta medida se puede decir que nuestro poeta es un caminante a quien le gusta andar por la tierra y contemplar sus cosas. Es como Antonio Machado: “He andado muchos caminos,/ he abierto muchas veredas;/ he navegado en cien mares,/ y atracado en cien riberas” (1993: 10) y en “A orillas del Duero” dice: “¡Oh, tierra triste y noble,/la de los altos llanos y yermos y roquedas,/de campos sin arados, regatos, ni arboledas” (Machado, 1974: 162).

El autor de *Las cosas del campo* entiende el concepto de la tierra de una forma parecida a la de Federico García Lorca que amaba la totalidad del campo, con los animales, los campesinos y sus trabajos. El granadino en una entrevista citada por Josephs y Caballero confiesa:

Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida [...] Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas tienen sugestiones que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles [...] Ese mi primer asombro artístico está unido a la tierra [...] Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario (García Lorca, 1985: 63).

Esta identificación de las emociones del poeta del 27 con la tierra, su presencia constante junto al campo en sus recuerdos; sentir todo lo que pertenece a la campiña

como los bichos, animales y campesinos, tienen mucho que ver con el espíritu sencillo de Muñoz Rojas.¹⁸²⁴

El antequerano nos traslada así un universo completo con todos sus detalles; ha acertado Cristóbal Cuevas al afirmar que al labrantío ~~lo~~ ama apasionadamente, se le mete por los sentidos, se le agiganta como universo propio. Sus poemas son, pues, por una parte, declaración de amor a la tierra...” (1989: 91). Para Muñoz Rojas, esta es sinónimo de la alegría y hermosura, tal como queda plasmado en su *“Geórgica”*: ~~Y~~ luego, siempre a caballo sobre la alegría, /sobre la ternura, sobre la tierra, sobre todo lo hermoso que tiembla -labio, canción-” (2008: 204).

Cabe señalar que la tierra sigue la pasión del poeta hasta sus últimos días, pero en obras como *Oscuridad adentro* no todo es hermoso, como observa Carlos Peinado Eliott en 2015 al señalar que ~~al~~ instante de plenitud sigue pronto la carencia” (246). En el catálogo mínimo que hizo el antequerano para enumerar lo que le gusta, expresa también lo que le aburre. Se advierte que la tierra ocupa un lugar muy destacado. El poeta conoce el nombre exacto de los diferentes tipos de ella:

Hay cosas que me aburren:
los espárragos y las fábricas,

¹⁸²⁴ Los arroyos, las aves, la tierra de los surcos, provocan un gozo desbordante en el espíritu del poeta que expresa su alegría a la hora de salir montado en su caballo y corriendo por los barbechos. Una escena como esta, lo hace cantar en *“Geórgica”* de 1950: ~~Salí~~ con el caballo a los barbechos,/ alegre, con el corazón henchido, y cantaba./ Cantaba sobre la tierra como un jardín./ Iba mi corazón como un caballo,/ paseado dulcemente por la hermosura./ Y tenía gana de cantar, de saltar/ alegría adelante, los arroyos,/ de tenderme al galope de los caballos,/ de los becerros lucientes y de las nubes,/ y me encaramaba a la alegría como a un caballo” (Muñoz Rojas, 2008: 203). Es de mencionar que el poeta relaciona el campo con la montada del caballo, él confiesa: ~~echo~~ de menos, de unos años acá, el montar a caballo, esta relación telúrica con el caballo, que da la altura ideal para mirar el campo y que es el mejor intérprete de la tierra” (García, 1997:81). El equino, tan relacionado con la tierra y el campo, salpica sus versos. En *Rayo sin llama* (1993) nos presenta la escena siguiente que aúna animal y campo: ~~Rayo~~ el ojo y el ollar fuego,/ fuego ollar el campo entero,/ galopando,/ el campo tan tendido,/ se alza, vibra, se encarama,/ entregada la cañada al galope,/ galope el campo entero/ la cola viento y el relincho al viento” (2008: 334). Tal relación la menciona también en *“Geórgica”*: ~~Oh~~ monte lleno, alegría! Desbordado/ caballo a galope, hermosura adelante/ por los surcos tiernos con la lluvia, entre olivos!” (Muñoz Rojas, 2008: 203). Los surcos en este poema se presentan de otra manera, ahora están mojados por la lluvia, entre olivos, otras veces, se refiere a la tarde mojada y al campo húmedo produciendo así una hermosura que lo deja en el gozo. Resaltamos en este contexto la observación de Antonio Carvajal sobre la imagen equina plasmada por José Antonio Muñoz Rojas en 1993 y antes de aquella fecha: ~~el~~ ardiente jinete que salta, con Francisco de Aldana en sus lomos, sobre campos zanjados de muerte, es aquí dócil rayo sin llama, que acude a la llamada y se queda en la caricia [...] Y siempre la mano del hombre sobre el animal estremecido” (Carvajal, 2005: 13).

las reuniones y la política,
 aquello donde el hombre aparece y no se le encuentra.
 Me enternecen la libertad y la tierra recién arada,
 la ahijada y la tierra,
 la sementera¹⁸²⁵ y la tierra,
 la sazón y la tierra,
 cada cosa en su sazón y en su sitio (Muñoz Rojas, 2008: 325).

Contemplación de los ríos y la belleza del campo

La nostalgia y el deseo de volver al pasado a través del recuerdo de los lugares queridos es un rasgo del arraigo del antequerano. La mención del agua, sus fuentes y sonido se vincula a los días lejanos de nuestro poeta que en “La vista se vuelve” de *Cancionero de la Casería* (1938-1951) se amarra a la infancia a través de la recuperación de la imagen del agua suelta y fluida, la causa de su gozo y delicia. En “Altos mayos”, a pesar de que “Lo nuestro es lo amargo” (Muñoz Rojas, 2008: 180), la dulzura del mundo reside en el río y su fluir: “¿Qué se queda/ que no es río, /ni alameda, /ni fluir?” (2008: 175). Además, en su prólogo a *Antequera, memorias de una época*, evoca una escena inolvidable que el paso de los años no ha podido borrar, pues, en 1915, cuando andaba por sus seis años, asomando al mundo, recordó aquella “fuente pública que había en la Carrera, bajo nuestros balcones, el monótono y eterno del agua” (Muñoz Roja, 1992: 9).

En el prólogo que escribió en su senectud a *La Antequera de Washington Irving* recuerda un paseo con su abuela por el camino de La Ribera, el río de la Villa y, sobre todo, el ruiñón del huerto de Perea. Según comenta en sus últimos años: “Uno de los pocos consuelos de los viejos, es esta evocación del pasado con sus bellezas e ilusiones” (2003: 13). Y vuelve también a recordar estas escenas en *Oscuridad adentro*, al recuperar la Alhajueta donde “Las aguas de la sierra iban moviendo/ bajo murallas nobles” (2008: 296). Las miradas siempre se escapan y volaban hacia el “prodigio del agua y de la rueda” (2008: 296). En su “Elegía de la Alhajueta” (2002: 3) recuerda y lamenta el arroyo que corría y cantaba. El agua que servía para abreviar el ganado, ahora no existe, tampoco el olor del culantro que tenía el agua corriente antes de haberse destruido su querida Alhajueta. Este agua de la Alhajueta “como él la llama” lo

¹⁸²⁵ Sementera es siembra para la cosecha. Temporada en que se hace. Tierra sembrada. (Muñoz Rojas, 2008: 404).

refrescaba. Es hermosa la escena del vital líquido que corre por el arroyo, ~~entre~~ gayombares” (2008: 166), en su lugar del alma para siempre:

Un montón de escombros es lo que queda
de aquella entrada, de aquella reguerilla
donde corría el agua, eternamente el agua,
con la capillita de mis lecturas al fondo.
[...]
Busco la entrada y no está y la estoy viendo
sin poder entrar aunque estemos viéndola
y sintiendo el agua cantando, el agua correr.
Pero no puedo entrar en la estancia,
porque la estancia no existe aunque la vea,
ni siquiera la reguerilla donde el agua
corría eternamente, ahora corazón abajo
y los ganados llegando al abrevadero,
una larga tropa, de mugidos balidos cencerros,
llegando, dentro de mí, al abrevadero,
y el ruiñón en la breña, y el culantro
que huele todavía en el agua corriendo (2002: 3).

Es de observar que el agua no es siempre clara, pues, en los momentos de desesperación cuando ~~el~~ corazón espera y nadie viene”, las aguas se hacen negras, como él confiesa en *Oscuridad adentro*: ~~El~~ corazón no sabe/ más que esperar junto a las aguas negras,/ donde pasan las sombras de las nubes” (2008: 285). Nuestro poeta antequerano cantaba a los ríos, sobre todo los de Andalucía. Desde su infancia, el río ejercía sobre él una especial influencia: ~~El~~ río fue uno de los grandes descubrimientos de mi infancia. Ver su fluir tranquilo e infinito, sentir el rumor continuo de sus aguas inacabables, poder navegarlo, constituían algo mágico” (Muñoz Rojas, 1996b: 16). Describe el Guadalhorce, sus épocas de aparición y de ausencia: ~~Cuando~~ la sed aprieta por los agostos, casi deja de nacer y hay que buscarlo, para luego resucitar y seguir y acabar, en lo que todos acaban, acabamos. Todo al cabo de muchas vacilaciones, digo andar, que un río, es irse así deslizándose, como Dios le da a entender” (1993: 10). Veamos esta coplilla de Muñoz Rojas en la cual menciona el Genil que baja de la sierra acompañado de agua y aparece el Guadalquivir que invita al Genil a ir a Sevilla:

¡Ay, cómo baja
el Genil de la sierra
de nieve y agua!
Y en la campiña
Guadalquivir le dice:
Vente a Sevilla
y al mar. ¡Oh, muerte,
Córdoba mía,
morir sin verte! (2008: 189).

Guadalquivir que aparece en *Romancero gitano* de García Lorca (1985) corriendo entre naranjos y olivos, es un personaje secundario en la *coplilla* de Muñoz Rojas, descrito junto al Genil y el Darro. El áureo poeta antequerano Pedro Espinosa, considerado por nuestro poeta como amigo personal, cantó en su poesía dos ríos que Muñoz Rojas menciona en su ensayo “Pedro Espinosa, amigo personal”. El primer río fue Guadalquivir mencionado por el poeta maestro en un soneto inicial: “donde aparece el joven Espinosa con mucho de lo que va a ser característico de su poesía, la nota colorista, la mención de plantas locales y esos “canastillos de azándar y verbena” tan populares” (Muñoz Rojas, 1996a: 16). El segundo río es el Genil que convierte en personaje de fábula, en su obra maestra *Fábula del Genil*. En “Al Guadalquivir y su pastorcilla, Espinosa nos refleja bellamente la imagen del río ceñido por las flores: “Honra del mar de España, ilustre río/ que con cintas de azándar y verbena/ ciñes tu imagen, de claveles llena/ haciendo alegre ultraje al cierzo frío” (1975: 15).

Los campesinos: su labor y miseria

Muñoz Rojas es maestro en la narración de las noticias e historias de la gente.¹⁸²⁶ Esto juicio se aplica hasta cierta medida a *Las cosas del campo*, escrito inmediatamente

¹⁸²⁶ A este respecto, sus artículos reunidos en *Antequera, norte de mi pluma* (1998) demuestran un gran conocimiento de la historia de su ciudad y de su gente, pasando en esta obra por la historia de las distintas iglesias de Antequera desde la primera San Salvador, hoy desaparecida, hasta las del siglo XVIII (33-34). Además, presenta al lector muchos personajes históricos que tienen una relación con esta ciudad como José María Fernández (35-41 y 59-64), Ignacio de Toledo (53-58), Ramón Sorzano (43-44) y otros más. En el mismo contexto destacamos que el poeta a lo largo de esta obra hace mención de varios familiares escritores, a los cuales conoció o por su abuela Teresa, o a través de las bibliografías, o, por toparse con un documento de primera mano. Como apunta Francisco López Estrada en el acto de la presentación de *Antequera, norte de mi pluma* en Antequera: “La obra es como la fe de vida de lo que nos rodea aquí y

después de la guerra, donde el poeta dibuja a algunos personajes de su tierra como Narciso el cantor dentro de un ambiente real y auténtico. Dámaso Alonso, después de haber leído el libro maestro de Muñoz Rojas, lo elogió diciendo: “Tú, con la rotación de las estaciones, tan bella y tan sencilla, sobre tu campo antequerano, llevas el alma a la contemplación del ambiente verdadero del hombre, que estas cárceles de cemento, tan sucias, nos hace o no conocer u olvidar” (1975: 302). Y sobre la vida cotidiana y la miseria de esa gente hay muchas muestras en la poesía de nuestro poeta. Muñoz Rojas en “Geórgica” escribe:

A ti que en esta tierra consentida
con el sudor de tanta noble frente,
de tanta vieja mano endurecida,
de tanto surco fiel y diligente,
tanta sangre gastada y tanta vida
como en ella ha dejado nuestra gente,
te entregas a lo hermoso y a lo eterno
de la labor del campo y su gobierno (2008: 205).

Hablar sobre el sudor de esa gente, la vieja mano endurecida, la sangre gastada, no está muy lejos del concepto unamuniano de “intrahistoria”. En el caso de Muñoz Rojas, los campesinos son seres marginados y periféricos que hacen gran cambio con su labor dura. En el *Cancionero* como en *Las cosas del campo* palpitan muchos ejemplos del escenario del esfuerzo y el trabajo donde el hombre entra en comunión con la tierra, un testigo del dolor, cansancio e injusticia (Muñoz Rojas, 1951: 67).

Es curioso el caso de F. García Lorca, amigo de nuestro poeta antequerano, al expresar su interés por la gente dentro del paisaje. Tal como el autor de *Las cosas del campo*, la memoria del granadino está llena de voces humanos que se plasmados en su obra:

A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos

ahora: esta ciudad, su historia, la noticia –bien escrita, con el arte de quien tiene la pluma muy entrenada en el quehacer poético-. Noticia de gentes que vivieron hace tiempo, y de otras, cercanas; algunos de los que aquí están, las han conocido, incluso yo mismo, que soy antequerano por adopción” (1997: 422).

díálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo (García Lorca, 1985: 64).

El infortunio de esa gente llana ocupa un puesto destacable en la obra del antequerano como en “Epitafio a una joven pastora que amaneció ahorcada”, basado sobre un suceso real que tuvo lugar en 1938 cuando el poeta vivía en la Casería del Conde.¹⁸²⁷ Los versos giran en torno a este miserable accidente, aunque no lo describe detalladamente, nos dibuja un cuadro lleno de tristeza. Antonio Machado en “Aquella tarde”, “Campos de Soria” y otros poemas, habla del dolor y el sufrimiento de algunos seres vivos y muertos donde las víctimas ejercen protagonismo.¹⁸²⁸ Es de notar que lo descrito por nuestro antequerano sobre la joven ahorcada va en la línea de Antonio Machado. No es todo primavera, hay cuadros llenos de dolor, pero, el poeta sevillano planteaba con frecuencia el tema del cainismo y hablaba sobre la mala gente del campo, llena de envidia, tema que no trató Muñoz Rojas.

A pesar de que el campo ya se transformó y la nueva maquinaria desplazó los utensilios precarios que la gente ya no utiliza, y por tanto, desconoce en la actualidad, nuestro poeta, arraigado en su tierra y gran conocedor de muchos detalles que los otros ignoran sobre el campo.¹⁸²⁹

En la “Dulce y agria Andalucía” apunta Muñoz Rojas un cambio más esencial, relacionando la historia del olivar con la historia de sus gentes, pues, los hombres y sus hábitos cambian a la par del crecimiento del olivar (1996 a: 201).¹⁸³⁰

¹⁸²⁷ “No vengan los zorzales/ a picar de este fruto [*se refiere al olivo*]. El estornino/ enjarete tus honras funerales/ y lamente tu sino. // Tanta amargura larga/ como en el hueco de estos ojos cabe,/ y tanta sed amarga/ como este labio sin color ya sabe.// ¡Ah, tú!, la convertida/ en inútil badajo, la campana/ tañiendo, mas sin vida,/ en el primer romper de esta mañana” (Muñoz Rojas, 2008: 201).

¹⁸²⁸ Por ejemplo cuenta en “Aquella tarde”: “Pasados algunos meses,/ la madre murió de pena./ Los que muerta la encontraron/ dicen que las manos yertas/ sobre su rostro tenía,/ oculto el rostro con ellas” (1993: 63).

¹⁸²⁹ Por ejemplo, señala en *Las cosas del campo*: “Narciso el Cantor y la flauta murieron. Ni pensador, ni Velador, ni sus oficios existen ya. Los mulos se acabaron y las cuadras están desiertas y sin rumores de piensos. Dos quedan para muestra. A los álamos blancos del Sotillo se los ha cargado el regadío porque estorbaban y el viejo Ojiblanco tiene sucesor en unos plantones nuevos y apretados que crecen que da gusto. No quedan ni bielgos, ni barcina, ni ninguno de aquellos instrumentos de verano que hacían vivas las eras. Apenas si sus nombres se conocen. En menos que canta un gallo las cosechadoras arramblan con un tragal y como quien no quiere la cosa en un santiamén no dejan caña con cabeza. Pero en las cosechadoras el canto es difícil” (2007: 11).

¹⁸³⁰ Nos parece justa la afirmación de Enrique del Acebo Ibáñez de que el uso de nuevos modos de energía, las innovaciones tecnológicas han impuesto una difícil situación económica al campesino que

CONCLUSIÓN

Defendemos aquí la idoneidad del marco teórico que hemos planteado desde el principio para explicar el tema de nuestro estudio. Empezamos con la consideración del tema de la tierra como una forma simbólica. Pues, la recurrencia de este tema en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas viene marcada por un espacio y tiempo determinados: España de posguerra. Esto coincide con la caracterización de las formas simbólicas en Thompson. Es verdad que nuestro antequerano ha tratado el tema de la tierra a lo largo de su obra, pero como hemos observado aquí, el existencialismo y la carencia que contextualizan su obra escrita a partir de *Oscuridad adentro* influyeron sobre el tratamiento del tema. En los años inmediatos de la guerra el poeta optó por el arraigo provocado por el ambiente rural en que fue crecido.

Para explicar estos vínculos y correlaciones hemos acudido a la hermenéutica cuya función esencial es la interpretación. El modelo dialógico de Mauricio Beuchot que se basa en considerar la intencionalidad del poeta y las otras explicaciones adecuadas nos ha permitido acudir a Muñoz Rojas y a su obra para entender el tema de la tierra dentro de su contexto. Destacando algunos versos de *Al dulce son de Dios* y *Cancionero de la Casería* para detectar el tema de la tierra durante los años inmediatamente posteriores a la guerra, mientras que nos hemos apoyado en *Oscuridad adentro* para advertir el cambio en el tratamiento del tema. También, hemos puesto en paralelo algunos de los versos del antequerano con otros escritores muy relacionados con José Antonio de un modo u otro, como Machado, Lorca, Espinosa. La postura estructural de la hermenéutica se advierte en la vinculación que suponemos entre la recurrencia del tema de la tierra con el fenómeno del arraigo, el caso de Leopoldo Panero y otros poetas más apoya nuestra hipótesis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989). *El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria*, Madrid: Gredos.
- ALARCOS LLORACH, Emilio. (1966). *Poesía de Blas de Otero*, Salamanca: Anaya.

empezó a sentir desarraigado por esta situación que lo convierte en un dependiente y sometido a la ciudad (1996: 177).

- ALEIXANDRE, Vicente. (1978). *Obras completas*, II, Madrid: Aguilar.
- ALONSO, Dámaso. (1969). *Poetas españoles contemporáneos*. 3ª ed., Madrid: Gredos.
- ____ (1975). –Carta a J. A. Muñoz Rojas: sobre la mayoría y la minoría y *Las cosas del campo*”. *Obras completas*, Madrid: Gredos. IV, 3ª parte. 297-304.
- BAENA, Enrique. (2011). –La invención esencial, voz interior e identidad lectora en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas”. En *Umbrales del imaginario: ensayos de estética literaria en la modernidad*, Barcelona: Anthropos. 29-39.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan. (1997). –A José Antonio Muñoz Rojas”. *Revista de estudios antequerano*. 10, 427-438.
- BEUCHOT, Mauricio. (1999). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: UNAM. 2ªed.
- BOURDIEU, Pierre. (1992). *Language and symbolic power*, Cambridge: Plity Press.
- THOMPSON. John B. (2002). *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de comunicación de masas*, Gilda Fantinati Caviedes (trad.), México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1ª reimpresión de la 2ªed.
- CALVO REVILLA, Ana. (2005). –Claves interpretativas de la narrativa de José Antonio Muñoz Rojas: paisaje y tiempo en *Las cosas del campo*”. En *La novela española contemporánea*. Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea Española. María Dolores de Asís Garrote y Ana Calvo Revilla (eds.), Madrid: Universidad San Pablo CEU. 61- 82.
- CIORANESCU, Alejandro. (1995). –Introducción”. En B. Cairasco de Figueroa, *poesía lírica y erótica atribuible*, La laguna: Tenerife. VII: XIII.
- CONDE GAXIOLA, Napoleón. (2004). *Ensayos sobre hermenéutica analógica*. Analogía filosófica: México, número especial 15.
- DUCHET, Calude. (1979). *Sociocritique*, París: Nathan.
- DEL ACEBO IBÁÑEZ, Enrique del. (1996). *Una lectura crítica de la teoría de la ciudad*, Buenos Aires: Claridad.
- ESPINOSA, Pedro. (1975). *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA, Álvaro. (1997). –Entrevista José Antonio Muñoz Rojas”, *Sur*, –Al día, Cultura”, domingo 14 septiembre, p. 81.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1987). *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1985). *Poema del Cante Jondo: Romancero gitano*, Allen Josephs, Juan Caballero (eds.). 8ª ed., Madrid: Cátedra.

GARCÍA MARTÍN, María del Carmen. (2012). [Reseña de] *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Sánchez Robayna, Andrés (ed.), *Bulletin Hispanique*, 114-1, pp. 469-472. Disponible en <http://bulletinhispanique.revues.org/1947>, [consulta 24-mayo 2015].

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. (2012). Youtube. "Gabo habla del Caribe", Entrevista con Gabriel García Márquez efectuada por Ernesto McCausland, 9-oct. <https://www.youtube.com/watch?v=h7gue1lYoVk> [consulta 15-10-2014]

HOFMANN, Werner. (1992). *Los fundamentos del arte moderno: Una introducción a sus formas simbólicas*, Barcelona: Península.

LANZ, Juan José. (2009). "José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009) y la poesía española contemporánea", *Cuadernos hispanoamericanos*, 713, pp. 119-130.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. (1997). "José Antonio Muñoz Rojas y el norte de su pluma", *Revista de estudios antequeranos*, Biblioteca antequerana, Vol. 10, p. 422.

PAULINO AYUSO, José. (2012). "Escrito a cada instante en su contexto", *Astorica*, 31, 77-98.

POGUE HARRISON, Robert. (1993). *Forests. The Shadow of Civilization*, Londres: The University of Chicago Press.

MACHADO, Antonio. (1974). *Antonio y Manuel Machado, Poesía*, María Pilar Palomo (estudio, notas y comentarios de texto), 2ª ed., Madrid: Narcea.

___ (1993), *Poesía*, Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 3ª ed.

MARTÍNEZ MESANZA, Julio, ALBERTO DE CUENCA, Luis. (1996). "Entrevista a José Antonio Muñoz Rojas: los poetas dan voz a la realidad, es decir, a la belleza", entrevista Julio y Luis Alberto de Cuenca, *Nueva Revista*, 45, julio, pp.13-25.

MUÑOZ ROJAS, José Antonio. (2008). Clara Martínez Mesa (ed.), *Obra Completa en verso*, Valencia: Pre-Textos.

___ (2007). *Las cosas del campo*, Valencia: Pre-Textos.

___ (2006). *Textos poéticos (1929-2005)*, Rafael Ballesteros, Julio Neira, Francisco Ruiz Noguera (eds.), Madrid: Cátedra.

___ (2005). *Rescuerdo: Seguido de Carta de Gredos*. Antonio Carvajal (pról.), Clara Martínez Mesa (notas), Sevilla: Point de Lunettes.

___ (2002). "Dos poemas inéditos", *El País*, "Babelia", 2 febrero, p. 3.

___ (1998). *Antequerana, norte de mi pluma*, Málaga: Unicaja.

___ (1996 a). *Ensayos anglo-andaluces*, Valencia: Pre-Textos.

- ___ (1996 b). “Los poetas dan voz a la realidad, es decir, a la belleza”, *Nueva Revista de política, cultura y arte*, Nº 45, julio, pp. 13-25.
- ___ (1995). *Dejado ir*, Valencia: Pre-Textos.
- ___ (1993), *Guadalhorce, Chorro de Luz*, Fotografía y director Ramón León, textos de José Antonio Muñoz Rojas, Sevilla: Surcos de Luz.
- ___ (1994), *La gran musaraña*, Valencia: Pre-Textos.
- ___ (1989), Cristóbal Cuevas (ed.), *Poesía (1929-1980)*, Málaga: Colección “Ciudad del Paraíso”.
- ___ (1951), *Las cosas del campo*, Málaga: El arroyo de los ángeles.
- PAZ, Octavio (1981). *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral.
- PAREJO, Antonio, ROMERO, Jesús (eds.), (2003). *La Antequera de Washington Irving*, José Antonio Muñoz Rojas (pról.). Antequera: Excmo. Ayuntamiento de Antequera.
- ___ (1992). *Antequera, memorias de una época, cincuenta años de la vida de una ciudad a través de la fotografía*, José Antonio Muñoz Rojas (textos). Antequera: Biblioteca antequerana de Unicaja.
- PLATAS TASENDE, Ana María. (2002). *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Espasa.
- PEINADO ELLIOT, Carlos. (2015). “De lo sublime a lo cotidiano: el acercamiento a lo sagrado en la poesía de Muñoz Rojas”. *Muñoz Rojas (2): Creación literaria*. Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, Fabiola de Santisteban (eds.), Madrid: Triacastela, pp. 235-256.
- R. COCA, Juan (ed.). (2013). *Impacto de la hermenéutica analógica en las ciencias humanas y sociales*, Huelva: Hergué.
- SÁNCHEZ TRIGUEREOS, Antonio (Dir.). (1996). *Sociología de la literatura*, Madrid: Síntesis.
- TEILLIER, Jorge, QUEZADA, Jaime. (1998). *Por un tiempo de arraigo*, Santiago de Chile: Lom.



APÉNDICE

RECOPILACIÓN DE LOS ARTÍCULOS (1935-2000)



Moneda y Crédito

REVISTA DE ECONOMÍA

39



Pr: 21

MADRID

DICIEMBRE

1951

Notas sobre publicaciones

BROMFIELD (LOUIS).—«OUT OF THE EARTH». Cassell & Company Ltd. London, 1951.

Este libro es el relato de una serie de experiencias intentadas por alguien que no es un técnico de la tierra ni un explotador de la misma, sino, sobre todo, su disfrutador, no sólo en el orden de los bienes materiales, sino en el de las satisfacciones espirituales que trae consigo cualquier logro. Para esto, Luis Bromfield, viejo observador de almas, como novelista de muchos años, ha tratado a la tierra cual si fuera un personaje más de su obra. A cada tierra distintamente porque cada tierra, como cada personaje, merece distinto tratamiento. Lo primero que ha hecho ha sido observar con paciencia, ir alterando sus condiciones y ver cómo reaccionaba. Así se da ese portentoso capítulo IV en que relata, con todo el interés de la mejor novela, lo acaecido en un haza de Malabar Farm. Se trataba de una tierra (de un alma, diríamos), abandonada. No servía para nada, no daba nada. Los abonos minerales que se echaban en ella se tiraban prácticamente. Los sembrados de trigo no rendían más de 5 bushels por acre. Dos años después producían 33 bushels y cuatro años más tarde, 52. Y, sin embargo, la gente creyó que Bromfield estaba loco cuando comenzó a cultivar aquella haza. ¿Cómo logró el milagro? Todo el capítulo es una admirable prueba de la importancia de una agricultura racional y amorosa y del papel que en ella juegan los abonos orgánicos, sin una debida compensación de los cuales no hay posible rendimiento para los inorgánicos. La función principal que le dió a aquellos fué la de poner en marcha. Las siembras de leguminosas y verdes fueron el primer paso para echar a andar aquella tierra muerta. Toda su labor se dirigió a facilitar que los elementos de fertilidad artificial y natural tuvieran la posibilidad de llegar

a la cosecha y esto tras una sabia ponderación en la utilización de los elementos orgánicos e inorgánicos.

Ponemos este capítulo por vía de muestra, pero todos contienen enseñanzas tan provechosas como él. Bromfield es un declarado enemigo de la idea de que cualquiera puede ser labrador. Es también enemigo de la otra idea nociva de que sólo la técnica hace labradores. Despotrica tanto contra los técnicos de laboratorio que no se han puesto nunca en relación directa con la tierra, como contra los labradores que hacen de su profesión un oficio rutinario o un simple medio para ir tirando. Cree que la tierra es una cosa viva y como tal hay que tratarla.

Otro capítulo ejemplar es el que se refiere a su granja avícola. También aquí los prejuicios de orden técnico obstaculizaban un desarrollo natural de ella, hasta que circunstancias imprevistas condujeron al descubrimiento de las causas que impedían un rendimiento pleno. A cualquiera le maravillará que fueran precisamente el exceso de unas condiciones falsamente higiénicas las que esterilizaban los reproductores de su granja y las que la hacían presa de varias y constantes enfermedades. Bromfield descubrió que lo que sus gallinas necesitaban para un desarrollo normal y completo era precisamente lo que diariamente se les quitaba: sus propias barreduras.

Todo el libro está lleno de experiencias y hechos de este tipo. Hay aseveraciones que parecerían inusitadas en un americano. Por ejemplo, la del atraso, incluso en América, de la maquinaria agrícola, entendiéndose por ésta no la de tracción, sino la de acción. Es sintomático el hecho de que sólo las pequeñas empresas hayan intentado y resuelto en parte el problema. Bromfield declama contra el empobrecimiento sistemático de la agricultura americana y contra el hecho de que nadie haya señalado los medios racionales

para impedirlo. Cree firmemente en la posibilidad de que el mundo se baste a sí mismo, en cuanto a alimentación, en el enorme futuro de ciertas explotaciones aún no intentadas, el mar, por ejemplo, y sobre todo en algo tan viejo y verdadero como el mundo: la dignidad e importancia de la profesión labradora. Nos parece estar leyendo las viejas palabras de nuestro Alonso de Herrera, sólo en un lenguaje más real porque está más cerca. «Muchas cosas han cambiado en la labranza actual, pero su esencia y el campo permanecen idénticos. No han cambiado ni la libertad ni el sentido de seguridad e independencia, ni los alimentos sanos, ni la belleza, que donde quiera aparece a la vista, y, sobre todo, la satisfacción de sacar algo grande y hermoso de la nada, comparable a la de un Leonardo, un Shakespeare o cualquier otro creador.» Bromfield no dice seguramente esto a humo de pajas, ya que ha podido experimentar ambas clases de satisfacciones: la del creador en el arte y en sus tierras.

J. A. Muñoz Rojas.

WOOG (HENRI).—«THE TABLEAU ECONOMIQUE OF FRANÇOIS QUESNAY». An Essay in the Explanation of its Mechanism and a Critical Review of the Interpretations of Marx, Bilimovic and Oncken. Staatswissenschaftliche Studien. Herausgegeben von L. V. Furlan und Edgar Salin. Neue Folge-Band, 7. A. Francke A. G. Verlag Bern/1950. 100 páginas.

La monografía de Henri Woog ha sido escrita, como declara su mismo autor, con el propósito de explicar el mecanismo que regula el proceso de circulación en el «Tableau» de Quesnay. No se trata, pues, de un trabajo que intente analizar el célebre diagrama en zig-zag a la luz de ciertos aspectos de la teoría económica moderna. Las corrientes del pensamiento económico que buscan en los conceptos macroeconómicos una representación más viva de la realidad han destacado, glosando la

obra de Keynes, la labor de Quesnay y de Marx, considerados así como antecesores del autor de la «General Theory». Los esquemas de reproducción que, abarcando el sistema económico entero, pretenden aclarar las características de la circulación económica han sido coleccionados por algunos teóricos de la renta nacional. Así han sido concebidos trabajos como el de Shigeto Tsuru, que figura como apéndice a la obra de Sweezy «The Theory of Capitalist Development: Principles of Marxian Political Economy».

Woog renuncia deliberadamente a la comparación del esquema de Quesnay con los de Marx y Keynes. Su objetivo, menos ambicioso en apariencia, reside en mejorar el conocimiento del sistema fisiocrático que se adquiere tradicionalmente en los manuales de historia de las doctrinas económicas e incluso en algunas monografías dedicadas al tema.

Para Woog, la fuente de muchos errores en el análisis del esquema de Quesnay surge al no establecer la conexión adecuada entre la «fórmula» del Tableau y el diagrama en zig-zag. Algunos autores han intentado interpretar el diagrama sin tener en cuenta la fórmula, entre ellos Oncken y Spann, y los resultados se han revelado deficientes. El método acertado consiste en emplear la fórmula para llegar a la interpretación del diagrama.

La introducción al núcleo del problema se compone de una exposición inspirada del panorama social e histórico anterior a la fisiocracia, seguido de un resumen de la estructura teórica de la primera escuela económica. Especialmente lo relativo a la situación social y económica de la agricultura francesa durante la primera mitad del siglo XVIII adquiere gran claridad. Woog se inspira en las mejores fuentes y logra ofrecer una representación atrayente del mundo en que actuaron los fisiócratas. La reivindicación de la tierra como fuente de todas las riquezas corresponde a un momento histórico en el que nuevos propietarios han surgido alterando las bases de la estructura social. Woog corrobora la opinión de Norman



Dos adjetivos en desuso

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

JOSÉ M.^a DE COSSÍO: *Don Ventura Ruiz Aguilera*. JULIÁN MARÍAS: *El futuro de Ortega*.

EL HONDERO

FERNANDO GUTIÉRREZ: *Tiempo*.

JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN: *Vistas españolas*.

JOAN PERUCHO: *La balada del Sena*.

CORRAL DE COMEDIANTES

FERNANDO LÁZARO: *Un hombre ejemplar*.

YUNQUE DE TINTA FRESCA

JOSÉ M.^a CASTELLET: *Filología, geografía e historia por Ávila, Segovia y sus tierras*.

• • •

TRIBUNAL DEL VIENTO

• •

LA ATALAYA Y EL MAPA

•

Bibliografía



Madrid - Palma de Mallorca

Agosto, MCMLVI



Caitlin: Dylan Thomas estaba muy grave en el Hospital de San Vicente, de Nueva York. Al principio, Brinnin no quiso creerla; pero al llegar junto a la cama se dió cuenta de que no le habían mentado. Su descripción del tránsito de Thomas es conmovedoramente sencilla, y desmiente una serie de leyendas horrosas que han sido forjadas acerca de la agonía del poeta: «Cuando, al fin, me convencí de que Dylan estaba muriéndose, lloré, persuadido de que allí no había nada de engaño. Dylan es-

taba pálido, sus ojos ya no buscaban ciegamente, sino que estaban cerrados, en calma, con una paz inefable. Tomé su pie entre mis manos, y ya estaba frío; era como si me hiciese sentir la corta distancia entre la vida y la muerte».

Algún tiempo seguirá la discusión en torno a Dylan Thomas y su biógrafo, amigo según algunos, enemigo para otros. A todo esto, lo que crece en conocimiento y mérito de los hombres, es su extraña, personalísima y espléndida poesía.

J. M. S.

Más cartas de Valera

La Editorial Castalia, tan certeramente dirigida por Antonio Rodríguez-Moñino, acaba de publicar unas

cartas inéditas de Valera. Las edita y las prologa el profesor de Coster, con un índice bien útil de perso-

233

nas y lugares. Vienen estas cartas a sumarse a las ya publicadas y celebradas cartas de Valera. Sabido es que éste comenzó manifestándose como escritor en sus cartas a Estébanez y que sigue y quizá acabará siendo conocido sobre todo como escritor de cartas. Porque cada escritor tiene su medida expresiva, aquel molde en que sus posibilidades resuenan más y mejor. Y Valera sonaba y suena sobre todo en sus cartas. Está en ellas como el pez en el agua. Se le ve tras ellas, a veces deleitándose en la tarea, a veces sin deleite, pero siempre natural—incluso cuando no lo era. Estas cartas son un documento del hombre, del tiempo, de los lugares, hasta de sus correspondientes. Se siente el diálogo con el otro hombre, la actitud del escritor se vislumbra o entreoye la respuesta. Escribe sobre su mala salud,

sobre su sempiterna escasez de dinero o sobre las gentes que trata o los lugares que pisa. Pero de todo esto, lo interesante —o lo que le da su tono de interés— es el propio Valera. Se ve al hombre contemplándose a sí mismo, se nota su preocupación con la figura que de sí mismo pinta en estas cartas y con la que ha de aparecer. Se compone y se descompone para ellas. La diversidad de estas cartas comprende bien la latitud de las gentes entre las que le tocó moverse a Valera. Van desde los familiares —mujer e hijos— hasta los semioficiales o de amistad: y las amistades van desde las locales o de paisanaje hasta las literarias. Lo mismo escribe desde Viena o Washington que desde Cibra. Habla de príncipes y archiduques como de su paisano tal o cual. No tiene encogimiento aunque sí pre-

ocupaciones; como hombre, esas preocupaciones pueden antojársenos nimias —cínicas o llenas de buen sentido—, siempre templadas por un hálito humano. Y esto aún en las expresiones más artificiosas de sus actitudes.

Como estas cartas comprenden muchos años —desde 1859 a 1905—, se ve también el paso del tiempo y la radical fidelidad del hombre a sí mismo. Los menoscabos del tiempo no pueden en efecto con su vocación literaria, con su optimismo, o lo que él llama su optimismo,

con su humor, con sus debilidades.

Luego, la época cuenta mucho. Aquí está una Europa, una España que son todavía nuestras en la referencia y en el recuerdo. Aquí andan voces y pasos que han oído quienes nos los relataron. A veces, leyendo estas cartas se sonríe uno, a veces se ríe de verdad, a veces se entristece. Tienen toda esa suma de datos que dan a un documento calor humano, que nos atribula o nos deleita, que nos recoge y nos hace un poco suyos.

J. A. M. R.

M. A. Cassanyes

Ha muerto en Barcelona, víctima de un accidente de circulación y después de dos meses de hospital, el escritor y crítico de arte Magín

Alberto Cassanyes. Como Gaudí, en su día, ha sufrido también la mortal violencia de la calle. Cassanyes nos deja, y con él se pierde, una

235





Año XL Núm. 458-459

Enero-Febrero 1985

Insula, Librería, Ediciones
y Publicaciones, S. A.

Redacción y Administración:
Carretera de Irún, Km. 12,200
(Variante de Fuencarral). 28049 MADRID
Tel. 734 38 00

R E

FUNDAC



Ultima carta a Vicente Aleixandre desde un agosto imposible, desde la Casería

QUERIDO Vicente:

Abi va, Vicente, esta contestación a tu anual carta agosteña que nunca llegará. Todos los agostos desde hace tantos años, puntual, como las golondrinas en febrero, llegaba a esta Casería tu carta. Cuando mediaba el mes nos decíamos: «Está al llegar la carta de Vicente». Y llegaba. Durante muchos años, en el invariable sobre azul. (Luego, cosas de la Administración, obligaron a que el sobre fuera blanco.) La leíamos en familia. En ella me preguntabas por todo y por todos. ¡Infatigable curiosidad la tuya! En alguna de las últimas sólo pudiste firmarla temblorosamente. La vista no te dejaba. Pero la de este año la escribiste entera de tu mano. Añorabas en casi todas no haberme visitado nunca aquí, donde tantos compañeros de tu generación (Dámaso, Jorge, Gerardo) vinieron alguna vez, menos tú, el más antiguo de todos en la amistad, que no vino nunca. Ahora, Vicente, se acabaron no sólo las cartas, sino las escapadas a Velintonia. ¿Qué será Velintonia sin ti? Simplemente no será. O, mejor, se convertirá en un lugar mítico de peregrinaciones poéticas, sin que tu propio nombre que ahora rotula la calle logre borrar el de aquel árbol privilegiado. Tú estabas allí a todas horas, estaba tu acogimiento, tu sonrisa dispuesta, tu palabra. Y últimamente estabas, con lo que siempre acaba ennobleciendo al hombre, por penosa que su

carga sea. Estabas con el dolor que te agarró y no te soltaba, colmando los muchos padecimientos anteriores de tu vida. Mucho pudo el dolor en ella, muchos espacios ocupó de tu cuerpo. Te vedó ciertos apercibimientos. «Ay, como tú, quién pudiera montar a caballo.» Pero esa misma veda te encaramó a otros corceles, eterno jinete en tu inmovilidad de Velintonia, corceles que te llevaban poesía adentro y adelante. Pienso que esa forzada inmovilidad fue la espuela clavada en los ijares de tu espíritu, para lanzarte a carreras inacabables y ardientes, por las extendidas llanuras de la poesía. Eterno poeta, inmóvil sólo en las ataduras corporales, suelto, como ninguno, en las venturas de la creación. Siempre imaginé en ti un hervidero interior que apenas transparentaba la igualdad y placidez de tu trato, tu disposición para un grato comercio humano, pero que estaba allí y que rompía incontenible en tus soledades recogidas. ¡Qué continuo río de poesía fue tu vida entera! «Por ella vivo», me escribiste en una ocasión. Por ti ha vivido y vivirá la poesía de nuestro tiempo y en nuestra lengua. Por ti y no sólo en ti, ya que ella ha sido encendimiento y luz. Seguirá ella, pero tú, Vicente, no estarás esperándonos en tus Velintonias, ni llegarán ya más tus anuales cartas a alegrar, con tu letra y tus palabras, nuestros agostos de la Casería.

JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS



CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



MADRID
MAYO-JUNIO 1971

257-258



SOMBRAS AMIGAS

A Luis Roulet

Sois unas pocas sombras, las que tanto enriquecisteis mi vida, sombras amigas y dispersas, cerca siempre. ¿Cómo os diré? Se ayudan los verdes, los azules, los rojos, los morados, para componer la hermosura del campo. Se ayudan los grises, los azules, los blancos para, entre nube y sol, componer la hermosura del cielo. Os ayudáis, amigas sombras, sin saberlo, para componer la mejor riqueza de la vida, fuera del reino de la sangre. Sangre de otro corazón sois, por este corazón os siento. Claro que tenéis nombre distinto y paso singular y diversa inclinación. Vuestra aparición fue prodigiosa. Tras las paredes de la casa, en los desiertos y mares que la rodeaban, había islas, oasis milagrosos, donde las horas tenían otra medida, y era justamente esa diversidad en la medida de las horas, lo que hacía aquéllas con el amigo altas y enriquecedoras. Juntos a los descubrimientos, perdidos en las maravillas de las terranovas a las que la amistad nos llevaba, por tardes sin fin hundidas en la noche, disueltas en las madrugadas. ¿Os pondré nombres? Algunos aquí seguís.

Esta colina de viñas, rodeada de tierras rojas, apuntando ya el sarmiento, saca al campo de su lecho, lo yergue, lo trasplanta al aire. Así vosotros me sacáis al aire mejor, a las anchas avenidas de la libertad con tanto temblor en sus descubrimientos, con tantas sorpresas en sus pasos. Uno no acababa en uno, se prolongaba sorprendentemente, se enriquecía y colmaba en el amigo. El amigo era la disposición permanente para nosotros, nosotros para él, la permanente disposición. Mucho mellaba el humano ludir, mucho hería y mucho nos replegaba. La mano amiga venía a sacarnos de ello a lugares donde la luz no faltaba y el andar era ingrátido. Nombres tenéis. Desde la infancia: Ignacio. Desde la adolescencia: Gabriel. Duncan, perdido en el vacío, y Algíe, tan reciente en su ida, tan herido yo por su memoria, que cuando vuelvo a su tierra, me la hace tierna el pensamiento de que es ya parte suya. Y Melchor, con su llamada a la compañía. «Conmigo vais, mi corazón os lleva.»

225

Aquí la jara lustrosa y sana abre sus flores. Las hay blancas sin
mancha, las hay con unas plaquitas moradas y amarillas en los pétalos.
Entre las jaras en flor, bajo los pinos, la congregación de las sombras
amigas me rodea. Muchas no se conocieron. Se encuentran en mí.
Por ellas me siento aire suyo, llevado y prolongado hasta los mismos
reinos de la libertad.

JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MADRID

MAY O 1976, N°. 311

pp. 380-383.

RECUERDO Y PERFIL DE LUIS FELIPE VIVANCO

Las horas y días que compartí con Luis Felipe Vivanco dibujan su imagen y desarrollan una película incompleta pero sentida de lo que para mí fue. De alguna manera ¡os amigos somos para los amigos eso: reflejo de mutuas imágenes, temblores de aguas en las que el alma del amigo se refleja, respuesta, sin palabras a veces, al latido de la amistad. Y aquí tenemos este vario, misterioso (¿qué no es misterio en la vida de cualquier hombre?) rostro del amigo ido, reflejándose en nosotros, temblador dentro de nosotros, desprovisto ahora del instante y la circunstancia, fijo en su esencia, purificado con la vida y el dolor de una ausencia que siempre en estos casos nos resulta injusta. Aparece la figura alta, cetrina, el gesto aquel suyo característico de enarcar las cejas, amparando una voz suave, entrecortada, salvo cuando la enardecía la generosa pasión o el legítimo entusiasmo. Del recuerdo de mis encuentros con Luis Felipe Vivanco, el Luis Felipe de los tiempos de dolor, que no son exactamente los que corresponden a su libro del mismo título. Mi más asidua relación con él tuvo lugar en esa última etapa de su vida, su etapa más dura y difícil. Sin embargo, mi primer recuerdo de Luis Felipe, prescindiendo de los anteriores a la guerra, hoy desvanecidos —aquella Memoria de la Plata—, es el de un Luis Felipe feliz, envidiablemente feliz. Fue en casa de Dámaso donde lo encontré. Yo no vivía entonces en Madrid, debió ser muy a ¡os comienzos de los cuarenta, cuando aparecieron María Luisa y él como la representación de la felicidad misma. Aquella aparición no se me ha borrado todavía, ni aquel rápido encuentro con la dicha. Más tarde nos vimos anualmente en Gredos, aquellos siempre fugaces días de Gredos donde tan bien se hallaba consigo mismo, frente a los piornos y la nieve, con y bajo la palabra encendida de don Alfonso Querejazu. Este Luis Felipe de Gredos era feliz, con una felicidad distinta de aquella del primer encuentro. Cuando allí hablaba como poeta (era el poeta en él lo que sobre todo atraía a don Alfonso, poeta él mismo), ¡o hacía a borbotones, en encendimientos súbitos, que rompían su ensimismamiento, 280 su ausencia o sus distracciones habituales, aquel ir andando por dentro que tan suyo era. Pero no son sólo estas imágenes, que tan fiel reflejo tienen en sus poemas de entonces, lías que ahora prevalecen para mí, sino que a ellas vienen a sumarse las de mi

último encuentro con él, pocos días antes de que se nos fuera, de aquella manera tan cruel como se nos fue. En ese encuentro final, con la mansedumbre de siempre en la voz, desde la profundidad de su pena, ceñido por la pena, me la fue contando. Se adivinaban en el relato los interiores socavones del sufrimiento contra las ya débiles paredes de su corazón. Así acabaron por destrozárselo en el socavón final. Entre aquel primer encuentro y este postrero mediaron otros frecuentes, en los que, aparte algunas admirables virtudes, podía advertirse, sobresaliendo, la del pudor del sufrimiento, llevado con una irónica dignidad, cual no la he visto en nadie. En esos encuentros dejaba caer la cuita, el silencio o la reflexión, en la lenta voz con que los desgranaba, tras los que aparecía la plena conciencia de la carga de la vida, y un Luis Felipe, no menos pleno, sí más purificado por las variadas ocasiones de desventura que le tocó afrontar y que tan fecundamente lo maduraron. Resplandecían su pureza, su humildad, la aceptación ni amarga ni falsamente exhibidora, de un destino al que lo ataba una condición que consideró irrenunciable y que fue definitiva y definidora en su vida: su condición de poeta, su cadena y su salvación. Condición influida, como es natural, por las varias circunstancias que hubo de atravesar y que le atravesaron y que tienen reflejo en las sucesivas etapas de su obra poética. Circunstancias que transformaron el juvenil Luis Felipe con todo lo del mundo al alcance, en el «sobrero, huido» Luis Felipe según su verso de años más tarde. Reflejo, en la obra desde los poemas religiosos y los de amor, a los de El descampado. Fue justamente la fidelidad a su vocación, la irrenunciabilidad a la llamada, en una entrega total, a sabiendas de las múltiples renunciaciones que le imponía, pero con la clara conciencia de su última fecundidad, lo que acabó por configurarlo. Dado a la poesía, redamado por ella, no le exigió ninguno de aquellos aparejos externos o el halago público, con los que a veces colma y a veces desfigura a sus elegidos. Pudo ser la poesía para él una forma de evasión. Humanamente en ocasiones como las suyas para cualquiera lo hubiera sido, pero la pureza de su propia vocación se lo impidió. Y ello diría yo que en una superación de entrega cada vez más acendrada, en la que precisamente aquellas circunstancias que hubieran justificado el hecho, fueron las que más contribuyeron a evitarlo. Sabía con Quevedo que «a Dios quien más padece se avecina» e hizo de ello su salvación, con la necesaria humildad y conocimiento de su límite- 281 c/0/7 y su alcance, con el siempre temor de tener la palabra en los labios y quedarse sin pronunciarla. Efectivamente esa dualidad entre hombre y poeta, entre la perentoriedad y los condicionamientos en los que la vida del hombre ha de moverse y más en ciertas fases históricas y la libertad sin la que el poeta nada puede crear, acabaron por confluir en su vida y su obra. Dualidad bien aparente en ésta. 'Ser hombre, dice, esta conciencia supervisora y póstuma de estar equivocado siempre y de no tener más remedio que estarlo.» Y frente a tal conciencia de la perenne equivocación que es la vida del hombre, la afirmación del poeta y su virtualidad. «Ser poeta, suspender en el aire, laborioso de un día y otro unas pocas palabras necesarias.» Las pocas palabras necesarias, las pocas palabras verdaderas de don Antonio, las pocas palabras, la palabra, a la que siempre llegamos en una última reducción, instrumento del hombre y el poeta, lugar donde ambos se encuentran y consuman. Suspendiendo en el aire unas pocas palabras, tratando de suspender en el aire su palabra, en la tremenda lucha con la palabra del verso de Eliot, a «jornal de su pena y su cuidado», pena y

cuidado que fueron cayendo sobre él dolorosamente, sin poderse escapar de «su rostro y su verso» como él mismo dice en algún lugar. Surgida de la realidad, en donde toda humildad madura, la poesía de Luis Felipe no hace más que reflejarla trayendo al poema en esta postrer etapa, no «aquel gozo que el dolor alcanza» de su verso primero, sino el incontenido reproche al Dios excesivo que lo hería «con la humildad de su quehacer». O aquel tremendo al cabo de los años, «que Dios había hundido tanto» y que en definitiva sirvieron para completar y perfeccionar «el dolor de su historia». Estas líneas quieren recordar el puro temblor de su vida, puro temblor inútil la creía él, perenne temblor, pensamos nosotros, que fue su vida y es su obra, ejemplo la una y realidad la otra, herencia suma que de él nos queda. JOSE A. MUÑOZ ROJAS



CRUZ Y RAYA

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

Director:
JOSÉ BERGAMÍN

Secretario:
EUGENIO IMAZ

Suscripción a doce números:

España, 30 pesetas; Países adheridos a la tarifa reducida de Correos (envío certificado), 35; todos los demás países (envío certificado), 42.

Ejemplar:

España, 3 pesetas; Extranjero, 4.

MADRID
GENERAL MITRE, 5
TELÉFONO 17573

A CIELO RASO

Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*.

cautivo sobre la tierra
trato al estrellado coro.

Gerardo de Nerval.

En la tierra hunde toda verdadera poesía sus raíces, y de la calidad de aquélla depende la de ésta. En eso es la poesía una planta más, aunque desde otros puntos de vista sea una planta de excepción. En la tierra donde las plantas crecen todo son calidades, en tanto que en aquélla en que hunde sus raíces la poesía, a la calidad hay que unir la casualidad: calidad y casualidad en proporciones cuya determinación es delicada e innecesaria. Si no existe más que la calidad, apenas hay cuestión: la tierra da lo suyo a las raíces, y éstas lo envían a la copa para que lo devuelva, si no con más intensidad, sí con más gracia, al aire. El equilibrio se mantiene así fácilmente; pero toda esta composición falla cuando la casualidad se hace presente, como sucede en el caso de la planta poética. Si la casualidad (y la llamo así por no mentar al milagro) no acude despreocupada y cual llamada por nadie, tenemos roto

135

el dichoso equilibrio y desproporcionada a la planta poética. Parece paradójico que sea la casualidad, que anda siempre sobre un solo pie, la condenada a tales menesteres. Y, sin embargo, puede que en ese mismo hecho resida la razón. Llega la hora de soltar a vuelo las campanas y levantar los ojos al cielo ya que bandadas de grajos blancos han de estar cruzándolo, si la casualidad se presenta, porque sobran dedos de las manos para contar las veces en que ello sucede, en que se consigue ese equilibrio único, cuya norma no tiene posibles enunciaciones o imposiciones. A la poesía que cojea no pueden prestársele muletas o ayudarla con apoyos. La poesía coja está condenada indefectiblemente a caer a las primeras de cambio, y el tiempo que tarde en hacerlo dependerá solamente de los parajes por donde cruce, sin que esa tardanza signifique en algún modo eternidad.

Ya está hecha y derecha la planta poética en el aire. Si uno pretende hacer su cuento e historia, su verdad y su mentira, lo primero que tiene que procurar es ver dónde lleva a cada raíz su afán y cuánto de ese afán canta en tronco y copa. (Y eso que desenterrar huesos y raíces es labor arriesgada: todos los cuidados son pocos y posibles todos los descuidos.) Tronco y copa constituyen lo que uno ve alzarse ante sus ojos cuando tras la lectura deja el libro en la mesa: la arquitectura que, ante los propios ojos, compone la poesía para recreo de los mismos, de los oídos, del paladar, de todo el ser, en una palabra.

Tierra inmediata de toda poesía es, a primera vista, el poeta. El solo poeta, sin más ni más, o es poco o no es nada, y mejor que sea nada que poco. Como isla, carece el poeta de los encantos geográficos de éstas, y su literatura vale menos que la de las islas auténticas de tierra y soledad. El propio poeta no agota el contenido de la poesía, no es siquiera él, sino con él, una serie de actos que en él se confunden, funden y luego ordenan. No obstante esto, para seguir a las raíces en

su búsqueda de humedades creadoras hemos de dirigirnos al poeta, porque es el camino más corto. Lo habremos de considerar sí en primero, no en último término, y darle lo suyo después, a aquello para lo que el poeta es poco más que espejo: débiles fibras de hojas y alas, universales honduras y anchuras.

¿Cuál es la raíz, la gran raíz, que uno imagina adentrándose en la tierra, tras soltar el libro en la mesa, y sentir con todo el ser la insobornable presencia del tronco y la copa alrededor?

Yo llamaría, para acabar con brevedad, *cósmica* a esa gran raíz, y descansarí. Cósmica, sin rodear la palabra, aunque en el transcurso vaya quedando precisada. Significo, por lo pronto, que en todo el paisaje que la estancia y pasaje del libro nos ha dejado sobresale la presencia del universo. En puridad, toda poesía es cósmica en cuanto universal; pero en contadas ocasiones es el universo de carne y hueso, con cuerpo y traje de universo, el que aparece. Generalmente ese universo no se presenta al lector, porque realidades menos grandiosas (no menos poéticas) lo alejan a un tan secundario término, que su actuación no se advierte en modo alguno. Estamos escribiendo un término tan poco preciso como universo, que a tantas contradicciones puede dar lugar. Sería mejor decir universos, aunque la pluralidad sólo signifique en este caso dualidad: universo cósmico y universo telúrico; universo inmediato de la cercana naturaleza de aves, peces, rocas y plantas, y universo donde los astros ruedan. La presencia total o parcial del primero se advierte frecuentemente en la poesía en general, si bien nuestra tradición española no lo confirma. A la poesía española pudiera sucederle con la naturaleza, lo que a Nerval, el cual se admiraba de haber pasado la mayor parte de su vida en ella, sin con ella identificarse. La categoría de universo a que nuestros poetas se dirigen no es ésta. De vez en cuando se les

ve pasar por ellos, camino de su camino, o se ve cómo, casi a pesar de ellos, los universos cruzan por su poesía, sin que por un momento ello signifique que el objeto último de su intención sean los nombrados universos. Apenas si las plantas de nuestros poetas, en sus huídas hacia amados y amadas, se detienen en el mundo que los rodea. Marchan ciegos, o con la vista tan reconcentrada en el faro final y deslumbrante, que así lo parece al menos.

Señalado el cosmos como el primer gran personaje que en *La destrucción o el amor* interviene, sería necesario precisarlo, delimitarlo, mostrar sus intenciones y acciones. El cosmos puede ser o mediato o final; servir, o de vestigio y límite últimos, donde las voces se detienen, o de materia por donde las voces marchan. El cosmos que aquí asiste es el total, lo trascendente como meta y como senda hacia ella. Ante esta poesía uno se pregunta si no estamos en presencia de un cuerpo celeste más, *cuya naturaleza, cual la de todos los cuerpos celestes, es de estar continuamente en movimiento, de huir y volar en el espacio con rapidez vertiginosa*. De este modo pensaba Séneca de los cuerpos en general, y así pensaríamos nosotros si frente a esta concepción no viéramos (casi de un modo tangible) empinarse otra, justamente la contraria. A saber: la de que la naturaleza de los cuerpos celestes es el reposo, y que esa vertiginosa rapidez de que Séneca nos habla es también reposo, como *paz eterna en Dios Nuestro Señor eran para Goethe todo impulso y porfía humanos*. Recordemos, sin embargo, que no hablamos con palabras, que movimiento y reposo huelgan en lo celeste, y que no caben precisiones, sino, en todo caso, aproximaciones.

La poesía, cuerpo celeste, pues. Mas, ¿cómo actúa este nuevo, recién descubierto cuerpo celeste entre los demás? Una cita de Nerval nos ayudará a responder mejor que nada. Dice Nerval: *Todo vive, todo se mueve y corresponde; los rayos magnéticos emanados de mí o de otros atraviesan sin obstáculo*

la infinita cadena de las cosas creadas; una transparente red, cuyos perdidos hilos nos unen estrechamente con planetas y estrellas, cubre el mundo.

Nerval nos aporta la realidad de una comunicación con las estrellas, la certeza de la estrecha unión y dependencia de lo de abajo con lo de arriba, y nos muestra con ello el lugar donde esta poesía crece y vive: en ese mundo de comunicaciones invisibles, reales y sensibles. Por las estrellas se halla asistida toda esta poesía. El poder de las estrellas llegaba para Lope hasta el concierto de voluntades diferentes. En la poesía lírica de Lope las estrellas asoman, aunque toda sea una poesía a la luz del sol, sin que aquello de que le bastaba con ser escuchado de las estrellas diga nada en contrario. Cito el caso de Lope porque me parece, entre otros muchos, opuesto al que Vicente Aleixandre nos ofrece, en cuanto a la intervención estelar se refiere.

Los astros remotísimos, que casi nos suplican,
que casi a veces son una mano que acaricia los ojos.

Tal la voz de los astros en la poesía de Aleixandre.

Fatalmente, toda poesía en la que se acusa la existencia del elemento cósmico tiene un aliento profético, puesto que la profecía se enraíza en limos estelares. No profecía como previsión o predicción, sino como dicción y visión, como seguridad. No males que han de venir, sino realidades que a los ojos del poeta tienen el carácter de un presente sin duda, en tanto que para el lector son predicciones. Lo que Blake pone en boca de Isaías al preguntarle por qué tenía el atrevimiento de decir que Dios le hablaba: *Ni vi ni oí a Dios con percepción orgánica y finita; pero mis ojos descubrían lo infinito en todas las cosas*. Justamente ese descubrimiento de lo infinito es lo que presta tono profético a esta poesía.

De dos modos se hallan poeta y universo frente a frente. Según el primero, entre uno y otro no hay velo ni tela intermedios; hay, por el contrario, una sensación de desnudez total, de contacto de pecho con pecho, de soledad del poeta frente a lo sin medida, de visión de la criatura, sola unas veces, acompañada otras, por todo el tremendo alrededor. Se asciende en pura línea, sin rodear la montaña, hasta la altura, y si bien no se nota sensación de fatiga, sólo el poeta sabe lo que le habrá costado la ascensión. Forman estos poemas el nervio y hueso del libro a mi entender. Sirva de ejemplo *La Luz*.

El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento,
el mundo permanente en que vivimos,
.....
¡Ay amorosa cadencia de los mundos remotos,
de los amantes que nunca dicen sus sufrimientos,
de los cuerpos que existen, de las almas que existen,
de los cielos infinitos que nos llegan con su silencio!

En poemas de este tipo no se accede a esos *cielos infinitos* por medio de otro objeto. Como flecha de certera, como una lluvia inversa de extendida que todo lo mojara, se revela esta poesía. Todo lo cubre la contemplación; mas para ello ha de hacerse tan grande como el mundo contemplado: poesía sin atajo y sin camino, poesía que no incluye caminos porque no los ha menester; todo para ella es tránsito, hasta la llegada que nunca llega. Cabe citar en este grupo: *Sin luz; Ven siempre, ven; Ven, ven tú; El Frío; Soy el destino; Sólo morir de día; Las águilas; Total amor; El Desnudo y La Muerte*.

Tales poemas pudieran, sin aquilatar, denominarse directos. Existen otros en los que no se da esa palpitación de pecho contra pecho, en la que la desnudez no es completa y el fondo se adivina más que se toca.

Cuando miro tus ojos, profunda muerte o vida que me llama,
canción de un fondo que solo sospecho.

Aquí, *tus ojos* y todo el tema general gira sobre ese fondo tan solo sospechado. Si por lo pronto el poema se dirige inmediatamente a ella viva, salva, sin embargo, de un modo imprevisible esa primera realidad para enfrentarse con otra más lejana y eterna. El poeta contempla el cuerpo de ella:

sin más luz que la tuya,
que esa cercana música que concierta a las aves,
a las aguas, al bosque, a ese ligado latido,

(y la inevitable aparición)

de este mundo absoluto que siento ahora en los labios.

Lo mismo pudiéramos decir de la delicadísima elegía *A la muerte*:

Tu generoso cuerpo, agua rugiente,
agua que cae como cascada joven,
agua que es tan sencillo beber de madrugada
cuando en las manos vivas se sienten todas las estrellas.

En este caso es la aparición estelar la que trae, súbita, la entrevisión de lo sideral, y no importa que sea a última hora, porque el efecto perdura y provee de fondo a toda la estrofa.

De dos lenguas se vale el cosmos para lanzar su voz: el mar y la muerte. El primero, cuando no llamado, parece estremecerse, da un gran salto y se presenta. Ni por un momento deja de sentirse la realidad del mar, aunque, en ocasiones, no sea nombrado de un modo directo. Una vez es cantado como *sangre del mar que tengo entre mis venas cerradas*, y

otra, de la mano de la muerte, que también ha asistido, viva y activa, todo el libro, en el espléndido poema final, a cuyo través mar y muerte se encuentran mil veces, en coincidencias fatales y felices, y cierran indeleblemente la página última:

Eres tú sombra del mar poderoso...

Mátame si tú quieres, mar de plomo impiadoso...

¡Ah, pronto, pronto; quiero morir frente a ti, mar;
frente a ti, mar vertical cuyas espumas tocan los cielos...

Nótese el entrelazamiento, cómo cada tema se apoya sobre el otro, cómo esa ayuda cierra el libro.

El ímpetu mismo de este aspecto de la poesía de Aleixandre es tal vez causa de que haya olvidado el lado de la misma que a la naturaleza inmediata mira: la que vuelve los ojos al paisaje de bestias, rocas y flores, y la que los vuelve al hombre mismo. La llamada de los cielos se ejerce sin duda con más fuerza, y por eso no atienden nuestros oídos ni pregonan nuestra lengua otras. Las voces más fuertes suelen arrastrar más, aunque no sean tan insinuantes. Pero, antes de seguir, es hora de señalar que en ningún poema de los citados como pertenecientes a un grupo, se dan con absoluta pureza los caracteres del mismo; que ningún poema aparece nutrido exclusivamente por una sola raíz: todas llevan a él su afán, aunque el tono predominante sea dado por una sola. Así, acá y allá se asoma la naturaleza a través de todo el libro. Por lo pronto, con solo abrir el índice encontramos tres poemas significativos dedicados a tres animales: *Las águilas*, *Cobra* y *Escarabajo*. El primero es casi un poema épico:

Aguilas de metal sonorísimo,
arpas furiosas con su voz casi humana.

Cobra, por el contrario, es un poema de una tremenda sensualidad, de una sensualidad que, como la serpiente misma, se arrastra y ahuyenta la tranquilidad del lector. Y en *El Escarabajo* hallamos algo que en el libro no abunda: piedad. No digo ternura, que es algo distinto. Es casi un poema piadoso, compasivo y no débil. Se siente amor tras su lectura. Es un poema franciscano entre todos estos poemas, que tan poco lo son. Canta serenamente la vida, pasión y alegría del escarabajo que,

más negro que el silencio que transcurre después de alguna muerte,
pasa borrando las huellas de los carros.

Con lo dicho va solo apuntada una cara de la moneda: la que mira juntamente a la tierra y al cielo, pero que omite en su mirada a los hombres. Indefectiblemente se produce en esta clase de poesía un fenómeno idéntico. A saber: que la otra cara presenta un carácter imprecatorio marcadamente definido, que en ocasiones linda con el insulto. ¿Es un desquite? Parece, por lo menos, inapropiado hablar de desquites en estas sierras. ¿Se trata del revés, del forro? Tampoco. Sencillamente se trata, a mi entender, de una fatalidad que toda poesía de marcada tendencia cósmica lleva aparejada. La contemplación cara a cara de lo invisible y el hecho de hablarle origina el que, al dirigirse a otras realidades, el tono haya de ser imprecatorio. La imprecación puede explicarse, de este modo, como resultado de la aplicación a los hombres de un lenguaje astral. Tal vez por eso la poesía profética es imprecatoria en muchas ocasiones. La imprecación, por lo demás, no se dirige al resto de los hombres, sino, en primer lugar, al propio amarrado poeta. Porque el poeta no está, al imprecar, por encima, sino entre los hombres. Se imprecia a sí mismo. Es una conminación decidida, terminante; una apelación a la libertad y orden que el poeta ha visto mágicamente rei-

nar por otros mundos: es la intención de provocar un desorden mayor que el medio para la consecución de un orden más perfecto que el medio. En esa palabra *destrucción* que encabeza el título se encierra la intención imprecatoria del libro. Aunque el amor sirva de contrabalanza, la destrucción no queda destruída. Señalar un poema imprecatorio de cabo a rabo sería tarea más vana que señalar uno de cabo a rabo telúrico o cósmico; lo imprecatorio y lo cósmico, como el mar y la muerte, en el dichoso poema final, se enlazan y entrelazan, se disputan, palmo a palmo, los versos de cada estrofa, los poemas de todo el libro. Cada uno sentirá su inclinación. La mía va con aquellos en que lo cósmico predomina. Puestos, sin embargo, a señalar, ahí está *La dicha*, donde se escribe la siguiente bíblica estrofa:

¡Hierba seas! Hierba reseca, apretadas raíces,
follaje entre los muslos donde ni gusanos ya viven,
porque la tierra no puede ni ser grata a los labios,
a esos que fueron, sí, caracoles de lo húmedo.

Pero este mismo terrible poema se abre, al fin, en un efecto de luz, plástico y musical a un tiempo, de un valor pictórico (valga la palabra y la parte de redundancia) sorprendente. Es justa la impresión de la aurora, firme y delicada, que despunta cuando los elementos sueltos se han cansado de reinar a sus anchas. Se tiñe el oriente; se sosiegan los follajes; se descorren ordenadas las nubes: el mundo es otro. Uno se pasa la mano por los ojos:

Canto el cielo feliz, el azul que despunta,
canto la dicha de amar dulces criaturas,
de amar a lo que nace bajo las piedras limpias,
agua, flor, hoja, sed, lámina, río o viento,
amorosa presencia de un día que sé existe.

En realidad, estas dos son las grandes raíces que nutren el libro; mas, afortunadamente, no las únicas para salvación de la armonía del mismo. Son, por otra parte, tan poderosas, que si algo no las contrapesara, no podría el libro sobrellevar con gracia su destino. Poemas casi completos a veces, o zonas determinadas de ellos, aparecen menos cargados. No quiere ello decir que la intensidad pierda, y si pierde algo, sale un alegre lirismo a sustituirla felizmente. Poemas y zonas risueñas de poemas que hacen sonreír al libro que lo sacan de un modo transitorio de los mundos solemnes por donde discurre. Impresiones gráciles de paisaje, paisajes generalmente mojados, con nieblas y verdos, en los que transitan más figuras y menos sombras. En *Nube feliz*, por ejemplo, puede notarse la diferencia de tono:

Déjame como nube pasar arriba lento,
pasar húmedamente casi caliente al soplo de un estío,
llevado por la brisa que envían unas hojas,
unas altas espigas, unos cuerpos mecidos.

Y como nota curiosa, más que característica, señalaré el único escape místico de este libro tan poco místico, y que si por algún lado apunta a lo religioso es por el panteísta. Se halla en el poema *Mar en la tierra*, donde impensadamente nos tropezamos al final con un leve aliento místico, más perceptible cuanto más ausente se halla lo místico del libro entero.

Con lo hasta ahora dicho no he pretendido hacer ni una disección ni una clasificación. Sólo anotar cosas que al oído, a la vista y al alma han saltado, sin que ello signifique intento de abrirle los oídos a nadie, porque si los tiene ya oirá. Este libro representa, intentando resumir, a la poesía como cuerpo celeste, no celestial; no música, sino materia; no música, sino plástica; no estática, sino sangre; sangre (ya hemos llegado), sangre que, como aquella de que Esquilo nos cuenta, una vez

derramada, no hay encantador que torne a las venas. Por el cuerpo de esta poesía cósmica y telúrica (amor, muerte, estrellas, imprecación) circula sangre humana y caliente, que va dando unidad a los dispares elementos y llevando con el calor el orden; con el orden, la armonía; con la armonía, la belleza.

Todavía tenemos pendiente una averiguación última.

Ya está el árbol poético dando al aire en su copa lo que la tierra ofrece a sus raíces. Esas hondas raíces cósmicas y telúricas adquieren, al contacto del aire, realidad de ramas y hojas, que unas veces son pasmo ante lo infinito, otras imprecaciones ante lo finito, algunas ternura, algunas sensualidad. ¿Pero da al aire lo que pide a la tierra? En otros términos: ¿qué aporta a la poesía española este libro? Pero poesía española es una expresión que, o dice demasiado, o demasiado poco. Precisémosla: a) Qué aporta a la poesía española de siempre; b) Qué aporta a la poesía española de nuestro tiempo; c) Qué a la obra del propio poeta.

Las respuestas a las dos primeras cuestiones pueden ser incluidas en una sola. De toda la nota se desprende que el enriquecimiento se ha provocado en el sentido de lo cósmico. No se reduce, empero, a estos límites. Ese golpe de sangre caliente que supone, contribuirá a borrar muchas palideces que comúnmente se reprochan a la moderna poesía española. Ello es un beneficio considerable que no carecerá de repercusiones. Este ejemplo puede ser semilla para ventura de nuestra poesía. Es una poesía que no se arrepiente del beneficio romántico; se enlaza con lo esencial de él; con aquello de lo que prescindiendo, sólo conseguiríamos desatarnos de todo lazo hacia lo pasado, que también es eternidad. Lo cierto es que este golpe de sangre le hacía falta a nuestra poesía.

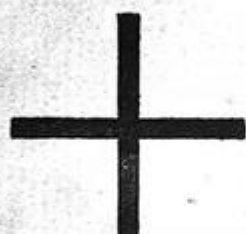
En cuanto a la obra del propio poeta, supone un avance, que la comparación de algunos poemas más antiguos comprendidos en *La destrucción o el amor* con otros del mismo

libro demostrará. Siguiendo el inevitable camino, he aquí a la poesía más acendrada, más libre y más dueña, dando cabida a universos que apuntaban en la otra y que, al entrar, la han llenado toda. No cabe hablar, en general, de progresos poéticos, porque la poesía no progresa; pero avanza, se mueve; no se mejora, porque siempre es buena, pero varía. En ese es en el único sentido en que cabe hablar de progreso poético. Cabe hablar también de recorrido y no de acabamiento, o perfección; nunca de llegada. La poesía no llega. Lo eterno no progresa, mas, con nuestras palabras, hay que decir que se mueve, se mueve. Es el movimiento el que nos da la clave de las diferencias. La misma contradicción que se encierra en aquello de Shakespeare: *died every day she lived*. Muere cada día que vive, porque sin esta imperfección no sería perfecta.—J. A. M. R.

1 ABR. 1935

CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION



1935

8

22

AL POETA QUE LO PARTA UN RAYO

(*The Poet as citizen*, por A. Quiller-Couch. Cambridge, 1934.)

¡Rayos y poetas! Destino terreno de los rayos ha sido siempre partir en dos a las encinas y a los poetas, y destino celestial de poetas y encinas, ser partidos en dos por los rayos. No de otra manera se explica la existencia de los unos en el aire y de los otros en la tierra. Y aunque de otra manera se explicara, la explicación posible no sería superior a la dada. Para cuerpos heroicos fueron hechas ciertas dignidades, y nunca quedó merecimiento sin galardón, y parece que ninguno mejor pudiera recibir el poeta que la encendida condecoración de un rayo, como más directa y digna de la mano de Dios: sólo agradecimiento merece por parte del poeta tan especial distinción. Son los caminantes, los movidos a piedad ante el espectáculo frecuentemente ofrecido por las encinas con el tronco herido y los brazos en alto. Allí estaban, las encinas, haciendo su poesía, cuando vino el saetazo rápido a dejársela expirante en los mismos brazos. No se puede decir otro tanto del poeta. Porque en él, es precisamente cuando recibe la visita del rayo, cuando ve salirse la poesía de los brazos y tornada la herida en fuente.

Muchos no se dan cuenta de esta relación. Dicen, *al poeta que lo parta un rayo*, porque no les interesa ocuparse de él como objeto último, sino del puente que lo ata al mundo. Dicen *al poeta que lo parta un rayo* sin comprender que su invocación es ociosa, porque a ser partido por los rayos estaba

destinado desde que nació, pero no ciertamente a sus rayos, sino a los verdaderos, procedentes de lo alto. Y que merced a esos rayos pueden ellos pasar y repasar aquel puente, tenderlo para amarrar precipicios que de otra manera resultarían infranqueables.

Estas y otras consideraciones plantea un libro recientemente aparecido en Inglaterra, bajo el título seductor de *El poeta como ciudadano*. Está compuesto por una serie de conferencias dadas en la Universidad de Cambridge y algunos artículos. Por su misma índole de conferencias se quedan muchos cabos sin atar, que inconscientemente van quedando atados casi al hilo mismo de la lectura. Desde luego, el título no guarda lo que pretende, sin que ello signifique fraude en algún modo, ya que lo que no se da en forma de dádiva esperada se da en la de no esperadas sorpresas. No se trata de un análisis, ni minucioso ni no minucioso, de las relaciones en que la especial investidura de poetas coloca a un número determinado de hombres con respecto al resto de la sociedad. Se ve al conferenciante pasearse una y otra vez cerca del tema, sin llegar a penetrar en el vergel, tal vez por miedo de encontrarse con la serpiente. En cambio, se discurre por otros de indudable interés. Por ejemplo, en una segunda serie de conferencias (*First aid in criticising*) se aborda el de la posición en que un crítico se ha de colocar frente a un poema; cómo ha de manejar lo que tan difícilmente admite manejos. Para el autor, la cosa es sencilla: frente a un poema, un crítico ha de estar colocado en la misma posición en que un naturalista ante una tela de araña o ante las convulsiones de un molusco, *observando la cosa con una curiosidad en ella por causa de ella*, con lo que sólo se intentan seguir los pasos aristotélicos, que siempre, *como él decía, llevaba el balón, fuera éste Epica o Tragedia, bien pegado a su pie*.

Pero la comparación misma da motivo para examinar cuán poco útil y difícil a un tiempo pudiera ser al naturalista la

contemplación del movimiento del molusco y la tela de araña, desarramadas de su fuente viva. E incluso, cómo el examen de los movimientos de un molusco no nos aparta del molusco mismo, sino que nos acerca a él más y más. Con este sistema de aproximaciones no adelantaríamos un paso, aunque nos pasáramos la vida dándole vueltas, si bien sólo por aproximaciones se camina en estos campos, tanteos cerca de la misma cegadora luz. Al salirse de los límites comparativos salva la poesía todas las posibles comparaciones acerca de ella. Salva, además, la argumentación del profesor Quiller-Couch, porque, soltando este punto de vista demasiado estricto y acogiéndonos a otro más amplio, hallamos una justificación plena a la posición que sustenta de que, frente a un poema, la más directa y acertada posición de un crítico es la de colocarse en la similar del naturalista frente a un fenómeno de la Naturaleza. Esta justificación, más que una técnica, como en el caso del naturalista, la da la actualidad. Hoy los críticos se colocan más frente al hombre que frente a la obra, más frente al poeta que frente al poema, y por eso poetas de vida tienen el mismo o mayor interés que poetas de obra. En su proceder no son impulsados, los tales críticos, por motivos personales. Es, o son los tiempos los que los empujan a ello. Los tiempos, astros con los que no se cuenta, que sobre nuestras cabezas gravitan, que no desamparan ninguna de nuestras andanzas y que nos proveen de razones. Cabalmente, en la segunda de las tres conferencias dedicadas al poeta como ciudadano se nos dice que las explicaciones hay que ir a buscarlas en el hecho de que la personalidad se haya convertido en el dios del siglo. *El culto a la personalidad* se llama dicha segunda conferencia. Indicios a montones lo demuestran: la Historia, de aquel conjunto de hechos, de cuando niños, se ha convertido en un conjunto de hombres con nombre. Las obras y hazañas cuentan menos y los hombres más. Caprichos de balanza con una justificación indudable. Siendo esto cierto, no lo es menos el que la crítica

de un poema pueda sufrir al hacerse a través del poeta o de su personalidad, puesto que es el poema lo que el crítico tiene delante de los ojos, y a él es a lo que tiene que atenerse si ateniéndose encuentra los elementos necesarios para su tarea. Sólo en caso contrario le será dable acudir al poeta o a su personalidad en demanda de auxilio, sin que este auxilio le sirva más que para el mejor examen del poema. Exactamente lo mismo haríamos con las aguas de un río, no acudiendo al estudio de la composición de sus márgenes sino en cuanto nos fuera necesario para completar la de las aguas mismas. Y poco más que cauce y márgenes, manantial y cauce de un momento es el poeta, y agua de siempre y para siempre la poesía, que momentáneamente lo elige para camino. A la medida vienen unas palabras de Landor, citadas en el libro que comento: *el presente, como una nota en la música, no es nada si no pertenece al pasado y al futuro*. Al crítico se le reduce el papel: sólo le toca señalar al cometa, hacerlo visible a los demás ojos. Meterse en honduras es superfluo, porque la poesía se da ella misma si es poesía, el poema se revela si es poema, y las explicaciones son velaciones las más de las veces. *La prueba de la poesía genuina es que puede comunicarse antes de ser comprendida*. Escogemos estas palabras de Elliot por escoger, pues las mismas serían encontradas en cualquier otro poeta. Si la poesía tiene, si es verdadera, virtud para la propia comunicación, ¿a qué se ha de reducir el papel de los críticos? A señalar, a comprobar, a verificar el hecho, a levantar acta de él, al simple papel de notarios.

No se crea que para el profesor Quiller-Couch la función del poeta en cuanto ciudadano deja de parecerse en mucho a la de otro funcionario cualquiera. Consiste en *despertar a sus menos sensitivos conciudadanos a una aprehensión de la armonía, residente a la vez fuera y dentro de ellos*. Examina la estimación que el poeta ha tenido entre sus conciudadanos en

las distintas épocas y países. El poeta es algo como un médico espiritual, un curandero del espíritu, y las distintas clases de poesía se han de aplicar a las distintas clases de enfermedades. Remedio de humores, la Poesía. Por algo ella y la Medicina tienen al mismo dios por patrono: Apolo. Medicina del alma. Lejos suenan, naturalmente, estas cosas, porque han llovido siglos de cristianismo, y un siglo más o menos de romanticismo, desde su enunciación. Recoge y aplica el cristianismo la idea aristotélica; la cristianiza, y de aquella medicina que no lo era tanto del alma, cuanto del carácter, hace una medicina para el alma, que sólo para salvarse en el cielo viaja con el cuerpo por la tierra. No le interesa la salud aquí, sino allá, y poeta y poesía han de contribuir como cada cual a la gran obra. Son, por el contrario, los románticos, a pesar de su melancólica vuelta de hoja a la Edad Media, su vuelta de espaldas a la antigua y sus pretendidos anhelos nublados de cristianismo, los que desamarran de toda idea utilitaria a la poesía y la dejan flotando, reducida a sus fuerzas. Ni medicina del espíritu ni nada: poesía sin más ni más, sin menos ni más. Saca al poeta de la fe y de la ciudad y no los cobija en otras. Convierte en *cementerios sus corazones*. El poeta deja de ser ateniense o romano, pagano o judío, para formar parte de otra ciudad y otra religión, que si suprimen una clase de fronteras no dejan de levantarlas de otra. Tal es el estricto designio romántico: ni fe ni ciudad. Al poeta le han de volar los sesos, ha de romperse el pecho contra el humo, se le han de subir los humos a la cabeza, no ha de caber ni en este mundo ni en los otros, se lo han de llevar continuamente los demonios, se ha de dar con una piedra contra los dientes, no le han de sacar los colores a la cara, ha de estarse saliendo siempre de sus casillas. Y así sucesivamente.

Hasta qué punto la obsesión romántica exagera el destino de la personalidad nos lo da la idea de Baudelaire, quien no concebía más crítica posible a una obra que otra, un soneto,

una oda, con lo que, elevando el destino del crítico a las regiones de la creación más o menos pura, desvirtualizaba, en principio, el fin de su misión. La obra de arte que constituye la crítica (que no es tal crítica) relegará a un segundo término la obra criticada, con lo que el papel de intermediario del crítico desaparece. Se trata de una aberración. Siempre es difícil escoger entre extremos. Difícil e innecesario. Los casos dictarán, y la voz de su dictado tendrá más valor que cualquier doctrina *a priori*. Tampoco quiere esto decir que arreglemos la cuestión con media de cal y media de arena. Tal expediente está desacreditado. Sin embargo, el poeta aún no ha dicho esta boca es mía. ¿Por qué no ha de ser él quien lo diga? A él la palabra primera y la última. Tal vez la de en medio hayamos de concedérsela a los críticos. Concedida. Pero aquí en España los críticos no suelen decir ni pío. Así parecen ociosas las precedentes disquisiciones: enderezadas a nada y a nadie. —J. A. M. R.

GERARD MANLEY HOPKINS

CRUZ Y RAYA, N.º 34, ENERO 1963, PP. 105-118. ponemos solo la nota preliminar.

Gerard Manley Hopkins nació en 1844. Estudió en Oxford, e ingresó más tarde en la Compañía de Jesús. La primera edición de sus obras no apareció hasta mucho tiempo después de su muerte, y la publicó Robert Bridges en 1918. Existe otra posterior, aumentada, que apareció en 1930, siendo Mr. Charles Williams su editor. Murió en 1898.



Si siempre traducir es un arte lleno de riesgos y vacío de premio, en ninguno como en éste se hace tan ostensible la máxima dificultad y la ganancia mínima. Si toda poesía es intraducible en palabras, ninguna lo será más que aquella que se cimienta principalmente en las palabras, sin que esto suponga que todo acaba en ellas, sino muy todo lo contrario, ya que nos llevan a más hondos adentros. Tal es el caso de Gerard Manley Hopkins, de quien hoy traducimos unos poemas, sin pretender que suenen en nuestra lengua como en la original y sin otra intención que la de dar a conocer un nombre, al que se vinculan en alto grado buena parte de las direcciones actuales de la poesía inglesa.

Algunos de los principios en que descansa la poética de Hopkins están mejor expresados que lo que nosotros pudiéramos hacer, en el siguiente trozo de una de sus cartas:

Todo lo que pienso hacer es juntar mis versos—al presente no he conseguido siquiera las copias—, para que si alguien quiere, los publique después de mi muerte, lo que es a la vez improbable y lejano. Sin duda mi poesía yerra por su singularidad. Espero poseer alguna vez un más equilibrado y miltónico estilo; pero así como aire y melodía es lo que más me conmueve en música y dibujo en pintura, así plan y patrón o lo que habitualmente denomino inscape, es a lo que aspiro en poesía. La cualidad sobresaliente ha de ser esta del plan, diseño o inscape, y ello agudiza el vicio de singularidad. De él no he podido escapar.

... Al leer unas líneas de La Erudice, cuando me fué devuelta, como uno lee ordinariamente, es decir, con los ojos, me chocó con una suerte de tajante desnudez e inmitigada violen-



cia, para la que no estaba preparado; pero, recobrándome, y leyendo con los oídos, que es como deseo ser leído, hallé que mi verso estaba bien.

En cuanto a la selección misma, si bien alguno de los poemas traducidos (*Consuelo de la carroña*) es considerado como uno de sus mejores, en los otros dos, especialmente en *La Virgen María comparada al aire que respiramos*, su inclusión me ha sido dictada por no sé qué remota semejanza con temas y espíritus nuestros, dentro de las diferencias naturales.

J. A. M. R.

CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION

MADRID, ABRIL DE 1935

Este estudio, que aparecerá próximamente en una colección de ensayos (Fronteras de la Poesía), de las ediciones Ronsart, fué escrito con motivo de la tercera edición de Arte y Escolástica; los dos volúmenes aparecerán al mismo tiempo. La primera edición de Arte y Escolástica fué publicada en 1920.

J. M.

1

LA situación efectiva del arte del momento ha cambiado enteramente de quince años a esta parte. ¿Hay algo más pasado de moda que el cubismo? El angelismo pictórico y poético parece completamente acabado. Un arte que se negaba la contemplación, una inteligencia que se quería sin ningún instante de pasividad, fabricante pura de mundos y formas, confiesan su vacío a fuerza de actividad —el vacío natural del intelecto humano cuando *lo otro* no penetra su vida—. A fuerza de elevarse por la sola virtud de la ligereza y la agilidad en las alturas prohibidas, al fin se aperciben que no tienen peso. Este arte, como el héroe de Chamisso, ha perdido su sombra.

Se piensa con melancolía que todo lo que había descubierto en algunos, escasos, dominios de la astucia creadora y de las exigencias de la pureza obrera—y, desgraciadamente, del gusto—, toda esta

lección, en una palabra, parece completamente perdida para los apresurados jóvenes que después han llegado. A lo mejor servirá más tarde.

El acontecimiento más significativo, desde el punto de vista que nos ocupa, es la tragedia de Picasso. Este gran pintor, rabioso con no poder crear de nada y transustanciar las cosas, se venga en la pintura y, en el momento de entrar en la libertad de la edad perfecta, no halla abiertos ante sí más que los espacios irrespirables donde una gran poesía revuelta lanza sus admirables quejidos. Entonces descubre un pueblo ingrato que ha hecho arte del arte y no ve ya ni el valor ni la belleza de su heroica aventura.

El caso de Strawinsky es muy distinto. Strawinsky avanza dentro de la misma zona de peligros; pero los sobrepasa por un efecto de su fidelidad al egoísmo sagrado del espíritu creador y porque se encarniza en obedecer celosamente las cifras y reglas de la voluntad naturante. Este feroz intelecto, que se prendó del canto de las hijas de los hombres, teme las leyes eternas; por eso, sus partos de semi-díos—*isti sunt potentes ad seculo viri famosi*—pueden considerarse asegurados y atrincherados en su propia fuerza.

La *conversión* o, mejor, la adhesión, ya que la primera palabra le disgusta, de Andrés Gide al comunismo debe ser considerado como otro acontecimiento típico. Los que después de tanto tiempo le acusan de negarse a toda opción para dedicarse únicamente a su gusto por la libertad inútil, debieran ser los últimos en reprocharle tal opción. La tristeza está en pensar que esta alma que ha amado el Evangelio, y que, según mi opinión, lo sigue amando, guarda una última esperanza para la experiencia de un ateísmo integral—del que su curiosidad, cruel con ella misma y con los demás, espera indudablemente nadie sabe qué revelación—, no totalmente exenta del temor a la decepción. He ahí lo que esperaba para confesar su necesidad de servir y sacrificarse. ¿Hasta dónde no llega el hombre por encontrar un equivalente precario al sacrificio? En un artista de la categoría de Gide, que consiente en enrolarse en el menos libre de los partidos, donde, piense lo que piense, ha de sufrir el contacto y la solidaridad de los blasfemos de la propaganda *sin-Dios*, que él desprecia, no constituye un espectáculo indiferente ver a la piedad derrotada triunfar de las aprensiones de la inteligencia y el corazón; la ignorancia misma en que este nuevo discípulo de Marx ha permanecido toda su vida res-

pecto de los problemas sociales hace apreciar en su decisión el valor de haber desafiado a su propia debilidad.

Por lo demás, ¿cómo habíamos de quejarnos de la inocente injusticia con que imputa a la fe los defectos de los fieles? Así nos muestra lo que de nosotros esperaba y nos hace volver a nuestra ley. Démosle gracias a quien señale la viga en nuestro ojo. Apenas un hombre posee una verdad, cuando se aprovecha para despreciar las restantes. Deberíais notarlo, querido Gide. ¿Estáis absolutamente seguro de haberos curado mejor que nosotros de tal herida? ¿O me diréis, por el contrario, que los católicos se inclinan más a despreciar las verdades que no son su gran verdad porque poseen una mucho mayor que las de los demás hombres? ¿Y qué? Ello, sin duda, es verdad de nosotros, malos cristianos, cristianos mediocres. Pero, a fin de cuentas, es la verdad lo que importa y no nosotros.

Si fuéramos buenos cristianos (y los hay: los santos) sabríamos que no somos nosotros los que poseemos la gran verdad, que es ella la que nos posee, que ella no es nuestra, sino que somos de ella. Ella ama, ella conserva, ella venga, ella ilumina y vivifica toda verdad. Un católico debiera encontrar delicias singulares y angélica voluptuosidad en ha-

cer medida de justicia plena y colmada a sus buenos enemigos, a sus amigos-enemigos, en reconocer en ellos todo el bien y todo lo verdadero, todos los signos de luz, por los que Dios, que hace llover sobre buenos y malos, manifiesta en todos su generosidad y su soberano poder.

Mas hemos de volver a nuestro tema, que se refiere al instante 1935. Sea lo que quiera de la significación de la adhesión de Gide al comunismo en relación con su propia persona, la misma adhesión constituye un síntoma importante de la primacía ejercida dondequiera actualmente por lo social y de la renuncia del arte ante los cuidados y angustias del momento presente.

A una conclusión semejante invita la historia del movimiento surrealista. A despecho de algunos sobresaltos inútiles de libertad, André Breton, sujeto por una mano de acero, acaba también en la política revolucionaria y necesita pedir al materialismo dialéctico y a un marxismo, comprendido por lo demás de una manera más o menos ortodoxa, la amarga satisfacción del apetito carnal de absoluto y de pureza que un ángel sin rostro, vestido de oropeles, exasperaba en su sufrimiento. El surrealismo, como todo aquello que abre una brecha, aunque

13

fuera del lado de la noche, en el cerco de *este mundo*, ha tenido más importancia que los historiográficos de ese mismo mundo podían suponer atendiendo a sus manifestaciones exteriores. ¿No llevaba en su equipaje un desgarrón del manto de Rimbaud? Por un momento ocupó en el país el frente activo de la poesía; su revuelta, su voluntad de redención, la desesperación de que se nutría, contribuían a labrarle una grandeza. Y lo que le ha hecho sucumbir tan pronto no han sido ni sus blasfemias, ni su encarnizamiento contra todo lo que guarda en el hombre la imagen de Dios, ni la literatura (anti-literatura) que lo infestaba, sino su inconsistencia espiritual. Nada más pueril, más ridículamente presuntuoso que emplear los métodos de inspector de policía, de sonámbulo y profesor utilizados por la ciencia física en la exploración, por así decirlo, de los abismos del alma y en la captación de la poesía. ¿Qué tiene de extraño que hayan revivido las larvas de un freudismo ya académico y las obsesiones, en las que un burguesísimo afán de esteticismo no consigue disimular la desconsoladora vulgaridad? Desde este punto de vista, la pintura de Dalí aparece como una conclusión lógica, por muy llena de talento que esté. Si un Eluard, a causa de la fuerza que en él tiene el don nativo y del sentido para tocar el

dolor, así también como de mucha inteligencia, consigue, al igual que otros, de momento, por azar o por la catástrofe de alguna descomposición singular, alcanzar de pasada verdaderamente el corazón salvaje de la poesía, es a pesar de los procedimientos surrealistas y porque, por la disolución misma, las flechas del ser encuentran una salida. Como sistema, el surrealismo ha matado a la poesía. En el fondo siempre la había detestado, atormentándola con imposibles exigencias.

Se diría que la busca, en la quilla del tiempo, de un diálogo siempre nuevo con los dioses la guarda Dios viva en algunos corazones a los que la inspiración religiosa hace más atentos al misterio de lo creado. Los problemas sociales ocupan, de momento, el lugar de la poesía.

Y sé bien que la poesía tiene grandes atestigüadores; pero si la obra de Claudel, como la de Eluard o Reverdy, de Cocteau, Max Jacob o Supervielle se basta, no abre ciertamente una época nueva.

Asimismo, si un Jouhandeau se sigue ocupando del universo del alma, y a él confina su conocimiento, y se desgarran él mismo contra las pérfidas aristas de sus cavernas metafísicas; si en ciertos libros de significación excepcional su arte perfecto, al cual da tanta crueldad nadie sabe qué sentimiento, proyecta

sobre las realidades espirituales la sorprendente luz de una teología de vértigo, se encuentra solo para conducir tal exploración: no tiene ni compañeros ni seguidores.

La novela plantea otras cuestiones que no abordo aquí. En ella el conocimiento del hombre es, si así puede decirse, una tarea profesional; pero en Mauriac como en Malraux, en Green mismo, se trata de un conocimiento moral más que de un conocimiento poético.

Bien sé, por otra parte, que actualmente se abre camino entre muchos una cierta voluntad de regeneración al contacto de la tierra y de volver a encontrar el sentido natural de la más simple cosa nacida a la existencia (ya maravillosa por eso). Naturalmente, no me refiero al populismo, que, a mi modo de ver, apenas si existe. Me refiero más bien a una especie de realismo denso y a una como reacción del arte del artesano contra el arte del poeta.

Reacción sana, sí; pero regresión, a menos que no prepare un futuro retorno ofensivo de la poesía.

El surrealismo se ha extraviado en un presentimiento peligroso, no engañador en sí mismo. La poesía no engaña. En Joyce puede reconocerse este presentimiento. ¿Qué haría la vida tolerable (como decía Santa Teresa, a propósito de la poesía justa-

mente) sino las esperanzas de un arte liberado de las cintas y del esqueleto de un lenguaje fabricado para las más superficiales necesidades del ser humano, un arte que vaya más allá del éxito y de lo bien hecho, más allá de las medidas del hombre y que salte *por encima de su sombra a su sol*? Se puede pensar con licitud que en el empleo de signos y formas y en el universo de la poesía el hombre tiene ante sí tantos secretos por descubrir como en el mundo de las ciencias y del conocimiento de la naturaleza.

En el hondón de la humildad el pintor medita y contempla: ve las viñas por Dios hechas, los olivos, los lotos, los toros, los unicornios—y las landas y los cielos de Bretaña—y los trabajos y movimientos *au relenti* de los hombres, obras también de Dios; lo que por sus ojos recibe, cae en el silencio de un ferviente lago de contemplación y, lento, vegeta, antes de resurgir fuera, en una obra capaz de actuar como un talismán que sosegara los corazones. A fuerza de respeto religioso por las cosas, que no fuera, sin embargo, suficiente sin la hondura del alma, Jean Hugo reconcilia la sensibilidad de nuestro tiempo y todo lo que nos encantaba en el aduanero Rousseau, con la altiva y grave pureza de la inspiración de los primitivos y los chinos.

17

2

Mas es de música y de poesía de lo que me proponía hablar.

En ningún dominio mejor que en el de la música aparece al filósofo la tan misteriosa naturaleza de la idea creadora o idea factiva, cuyo papel es central en la teoría del arte. Ejemplar llamaban los escolásticos, *id ad quod respiciens artifex operatur*, a lo que el espíritu creador ve en él para situar la obra en la existencia. Nada más verdadero; pero, como muchas fórmulas escolásticas, nada más fácil de matar creyendo entender. Para un pensamiento académico este *dictum* significará que la idea operativa es un modelo que el artista lleva en su cabeza, donde todo lo ve hecho, y del que la obra será la *copia* o el retrato. Esto es hacer del arte un cementerio por definición, un cementerio de imitaciones. Porque toda *copia* (no digo toda imagen) es la imitación, sin forma en sí ni en sí formante, de una cosa sacada del interior, por su forma o su alma.

Y de la misma manera en el orden ético, el academicismo de la virtud, que pide al ser humano hacerse *copia* de un ideal, cambia la vida moral en un cementerio de mentiras; a la postre el ideal habrá engañado a la conciencia y hecho de cada acto

una hipocresía: no hay otra salida que la evasión del desgraciado Juan Jacobo al mundo de sus *habitantes*. Calcad tanto como queráis vuestro ideal, construid, aquilatad con compás y centímetro y no pasaréis de ser una imitación: no hay calcos en el mundo de Dios. Imitar a los santos no es ni copiar un *ideal* ni *copiar* a los santos. Es, siguiendo su ejemplo y dejando Otro cual ellos, dirigirte donde no quisieras ir y configurarte el amor del interior a la Forma que de toda forma trasciende, llegar a ser precisamente un *original*, no una copia: imitar a los santos es hacerte, como ellos, inimitable. ¿Inventar algo nuevo, inventarse una nueva cara? Eso es, en realidad, demasiado poco para nosotros y además mentira. Lo que yo digo es: llegar a ser tú mismo y en el corazón mismo de tu ser invención y novedad, la invención de otro y la nueva tierra en que habite, porque *si él se determina, ¿quién lo apartará?* (1). Que esta idea tome cuerpo en ti, alma de tu alma; te descuartice por dentro y deshaga para, sin tú saberlo, rehacerte y cambiarte en un desemejante a todos, en un golfo de soledad, no ya cerrado, sino abierto y poblado por el don, y por ello más total: nada menos que esto piden el amor y la libertad. *Non est inventus similis illi qui conservaret legem excelsi.*

19

Tal es también la obra de arte, a su manera, en el universo de lo *factibile*. No es ni la copia ni el doble, sino más bien el cuerpo de la idea del artista. ¡Sorprendente correspondencia la de las cosas divinas! La obra vive, fuera del artista, de una idea que es su principio interno de consistencia y de significación y que, sin embargo, no existe como idea más que en el espíritu del artista y separada de ella. Solamente cuando la sinfonía está hecha y acabada es cuando en el espíritu del músico su idea creadora está ella misma acabada, refiriéndome en cuanto a su *exprimabilidad*, en cuanto al detalle de sus determinaciones y contornos. ¿Un modelo que copiar? La idea creadora es un rayo intuitivo (dado de golpe, pero en tanto que inexpresado y sin contorno) donde toda la obra se contiene virtualmente y que se explicará en la obra y hará de ella un original y un modelo; incomparablemente más inmaterial que cree el academicismo, es un momento de intelección completamente espiritual y simple que, en relación a la obra, es transcendente e ilimitado y por el que son formadas las representaciones, las concepciones y las imágenes que constituyen la materia prima de la obra.

La obra se expresa en la materia, como en el verbo mental la intuición especulativa del filósofo.

Y, a la verdad, son trabajos análogos el de hacer bien el verbo en el espíritu y la obra de arte en la materia: la mayoría van a comprarla, ya preparada, en los grandes almacenes del lenguaje, y esa bandada de pájaros que entre ellos intercambian los hombres y que veis oscurecer el cielo (lo que se llama el comercio de las ideas) son palabras disecadas que se lanzan con la raqueta; los pensadores meten plomo en ellas con la esperanza de entuetar al prójimo o de romperle la cabeza. De cuando en cuando un verbo nace verdaderamente, surgiendo de las invisibles aguas vivas donde el rayo de la intuición abstractiva tropieza las imágenes y la sensibilidad profunda.

La idea creadora es, sobre todo, a decir verdad, como una emoción decisiva que aparece a la conciencia; pero como una emoción trasverberada de inteligencia, nubecilla al comienzo, empero de ojos llena, llena de imperiosas miradas, cargada de voluntad, ávida de dar la existencia, y si el tono afectivo se impone aquí antes que nada a nuestro conocimiento de nosotros mismos, es en realidad el invisible dardo intencional lo que importa principalmente en esta emoción inteligenciada. Supongamos incluso que sea pura intuición intelectual, como en el ángel; en todo caso, no tiene su estructura y

sus contornos expresados en el espíritu, su objetividad hecha y derecha más que en la obra misma que produce al exterior; forzada por los conceptos, nacida en medio de ellos, requiriendo, incluso de un modo indudable, a causa de las condiciones de la actividad mental en el hombre, algún vago concepto para nacer en el espíritu, la idea operativa o creadora no es en sí misma un concepto: es una mirada intelectual, es una intelección, teniendo por *concepto*, por fruto inteligible engendrado—exterior al espíritu y nacido de la materia—, la obra misma que se hace, objeto no de conocimiento, sino de creación, o más bien, objeto de conocimiento creador, formante y no formada, naturante y no naturada.

¿Dónde encontrar mejor que en la creación musical la imagen de la creación de un mundo? El mundo, como la cantata o la sinfonía, está construido en el tiempo (en un tiempo que comienza con él) y conservado a lo largo de su duración sucesiva por el pensamiento de que recibe la existencia. Ninguna materia más próxima al abismo propio de lo creado que el movimiento de lo que pasa, el flujo rimado y ordenado de las apariciones no permanentes de una alegría del sentido que cede y

se desvanece. El canto, como el mundo y el movimiento, no muestra su rostro más que en un recuerdo: *Si non esset anima, non esset tempus*. Y, como el pasar del tiempo, la música no es en sí ni limitada ni cerrada ¿Qué razón hay para que el canto cese? ¿Para que una obra musical concluya? ¿Es una paradoja lo de que la obra musical *no es como un cuadro y no hay razón para que acabe*? Mejor es decir que, así como el tiempo del mundo desembocará un día en el instante de la eternidad, así la música no debiera acabar más que desembocando en un silencio de *otro orden*, lleno de una voz substancial y donde el alma un momento gustara la no existencia del tiempo.

¿Y cómo encontrar más instructiva imagen del conocimiento creador increado que el conocimiento creador creado? Como Dios conoce, en su eternamente vista esencia, todas las cosas, así el artista, en su idea operativa, conoce su obra de un modo substancial, por expresarlo de algún modo.

¿No he dicho, sin embargo, que este conocimiento que hace ser no es perfecto en su detalle representable más que cuando la obra está acabada? Tengamos el atrevimiento de añadir que en un sentido lo mismo sucede con el conocimiento divino.

Porque para darnos alguna inteligencia de las propiedades de la ciencia creadora, de la llamada *scientia visionis*, no es solamente la consideración de la que se denomina *voluntad antecedente* (por la que él quiere que todo sea bueno, que todo se salve), la que hemos de añadir a la consideración de la esencia divina, infinitamente transparente, a la divina intelección, sino asimismo la consideración de la *voluntad consecuente* de Dios, por la cual permite el mal de la criatura libre. ¿Y en razón de qué circunstancias más que de la repulsa de esta última, refiriéndome no sólo a la posibilidad general de repulsa incluso en la libertad creada, sino también a las iniciativas de repulsa que de hecho emanan de ella en tal o cual momento?

Si es cierto que en la línea del mal la criatura es causa primera (deficiente, no eficiente)—causa primera de la privación o anulación que hiere tal momento de su libertad—, es necesario decir asimismo que el mal no puede ser conocido más que en el instante mismo en que hiere de ese modo la existencia, en el que la criatura se sustrae voluntariamente al influjo de ser y bondad que desciende del amor creador (2); y porque el tiempo entero está presente al inmóvil *nunc* eterno, es por lo que durante toda la eternidad la privación, la no regula-

ción voluntaria, el no-ser, raíz del acto desviado realizado por mí a tal hora de este reloj del universo o del átomo, es, era y será conocido por Dios.

¿Establezco una determinación de la ciencia divina por la criatura al referirme a la irrupción de la anulación de la que la criatura tiene la primera iniciativa? ¿Creéis entonces que el no-ser es capaz de determinarse? ¿Creéis, por lo demás, que los seres creados son para la ciencia divina otra cosa que un término secundario, conseguido como una pura materia, de ningún modo formante o especificativa? ¿Olvidáis que la sola esencia divina es para ella objeto formal y especificador y que ni las cosas (distintas de él) que Dios conoce, ni los *decretos*, ni las *permisiones* de su voluntad tienen el menor papel determinante respecto a su conocimiento? Si no comenzamos por reconocer la libertad absoluta de la ciencia divina respecto a los objetos creados, es inútil hablar de estas cosas. Incluso cuando conoce cosas de las que no es la causa —el mal como tal—, jamás es la ciencia divina, formada por lo que conoce. E incluso sus permisiones permanecen formadoras en el sentido de que se apodera de las iniciativas de repulsa de la criatura y las asume en los designios y las formas por donde pasa el torrente del ser.

Decir que Dios conoce a las criaturas en su esencia no es decir que Dios no conoce a las criaturas, sino a modelos ideales de éstas; ideas-cuadros, ideas cartesianas, objetos conocidos en lugar de cosas, y de los que las cosas serían copia desconocida: no es esto hacer de la esencia divina un ídolo de las cosas creadas. La esencia divina no es imagen o expresión de las cosas, sino las cosas las que son ellas mismas y en ellas mismas similitud e imagen de la esencia divina. Dios no las conoce en su esencia como en una imagen de ellas, sino como en la intuición infinitamente transcendente de él por él, que es también la forma creadora de las cosas.

Conoce Dios, en el puro rayo de eterna y subsistente intelección que es su ser, las cosas posibles, y las conoce y agota hasta el subsuelo de su esencia propia; y allí, en ese mismo rayo, conoce los *decretos predeterminantes*; dicho de otra manera, entre las cosas posibles, algunas, en tanto que libremente queridas, amadas por él, y, en consecuencia, en cuanto existentes, amantes y operantes; y en las criaturas libres así agotadoramente conocidas en su idea creadora, y que son frente a él como dioses de abajo, porque les ha permitido rehusar su amor, si quieren, conoce la anulación que pudiendo *hacer* sin él y no pudiendo *hacer* más que sin él (3) *hacen*

en tal instante por su sola iniciativa, y por el cual se apartan de él, e hienden su ser (¿dónde, por consiguiente, conoce Dios el mal sino donde el mal adquiere forma negativamente: en el bien que hiere?). El mal es conocido en la criatura misma actualmente operante, por ciencia de visión divina. Y la criatura es conocida, a su vez, en las hogueras del amor creador y en la consubstancial luz de la esencia increada en cuanto a su naturaleza y al abismo de sus posibilidades. Aun sería mejor decir que, más que el mal, lo que Dios conoce es la desatención a la regla de acción, esa pura privación secretísima que constituye la raíz de la maldad de la acción mala. Así, por la luz de lo que él es para él mismo, las cosas creadas conocidas por él en la experiencia misma de su belleza y bondad son por él tocadas, sin que a él le toquen, en lo más hondo de su ser y de su no ser, en lo más hondo de la bondad que ellas son (*et erant valde bona*), en lo más hondo de la dulzura del bien, de la amargura del mal que hacen.

Así como la vida orgánica consiste en un crecimiento del ser que se constituye a través de victorias y ruinas; así como la vida misma es un pasaje constantemente acelerado a través de las ráfagas de

27

la luz y la noche, así la vida del espíritu creador es una extraña experiencia de crecimiento y ahondamiento, y me refiero, entiéndase bien, a algo muy distinto del perfeccionamiento del saber técnico y de la habilidad. En este crecimiento todo es peligro, mas ninguno mayor que rehusarlo.

¿Qué supone, en definitiva, sino un progreso en la realización del parentesco metafísico que acabo de señalar entre la idea creadora humana, no obstante las extrañas servidumbres que arrastra, y la idea creadora por excelencia que es toda libertad respecto al objeto—formante y no formada—? Por naturaleza, la idea creadora humana depende miserablemente del mundo exterior, de todo este conjunto infinito de formas y bellezas ya hechas, además de toda la masa de lo aprendido por las generaciones, y del código de los signos usados por la tribu y de las reglas mismas (en tanto que distintas todavía de ella) de fabricación del objeto. De todo eso necesita y todo eso le es ajeno. Debe avasallarlo al mismo tiempo que se purifica; avasallarlo, es decir, separarse de ello: *segregata ut imperet*. Es preciso que crezca continuamente el movimiento de espiritualidad factiva que constituye lo esencial en la idea creadora, y que, *como tal*, está libre de todo, no recibe nada de nada ni de nadie (salvo del

Poeta primero) para formar el objeto a su semejanza; a medida que crezca la noche, a veces translumínosa, tenebrosa a veces, se hará la soledad, se producirán los desprendimientos, las rupturas, una destrucción que querrá ser universal.

Se comprende que haya lugar para la vacilación. Cuando el corazón no es en sí mismo rico en constelaciones poderosas, cuando no es un universo capaz por sí solo de hacer frente al universo, entonces serán puramente destructoras las devastaciones del espíritu; no existirá más que la destrucción.

Pero, después de todo, ¿soy yo Dios para hacer una obra divina y formar sin ser formado? ¿Se me pide que cree de la nada? Si mi obra es como un concepto o una palabra, que se forma mi intuición creadora con polvo fuera de mí, ¿qué expresará?

A medida que la obra se aproxima al tipo puro y realiza su ley la más raíz, lo que el artista expresa en ella es a él mismo y su propia esencia y su propia inteligencia de sí: he ahí la substancia oculta de su intuición creadora.

¿Es él mismo, es decir, sus estados o sus fenómenos, su emoción como *materia*, lo que ha de encerrar en la obra? Así sucede, para la corrupción mercantil o idealista del arte. Acabamos de decir que la emoción creadora no es *materia*, sino *forma*

de la obra; no es, pues, una emoción-cosa: es una emoción intuitiva e *intencional* que lleva en sí mucho más que ella misma. Lo que constituye el contenido de esta emoción formadora es el ser del artista en cuanto substancia secreta y persona en acto de comunicación espiritual. Se ha escrito (4) que la vulgaridad dice siempre *yo*; pero dice *se* y es lo mismo, puesto que su *yo* no es más que un sujeto neutro de fenómenos o predicados, un sujeto materia como el del egoísta. Pero, de un modo bien distinto, la poesía dice siempre *yo* (*Mi corazón ha proferido una hermosa palabra; vivifícame y yo seguiré tus preceptos*); su *yo* es la profundidad substancial de la subjetividad viviente y amante, es un sujeto-acto como el del santo y, como él, aunque de otro modo, es un sujeto que da. El arte de la China y de la India, como el de la Edad Media, por más que se resguarde tras el rito o el simple deber de ornar la vida, es también personal en este sentido, más personal, a veces, que el del Occidente individualista. La más o menos rigurosa canonicidad del arte es aquí una condición secundaria; en otro tiempo ha sido una condición favorable que escondía al arte de sí mismo. Pero la conciencia de sí y, al propio tiempo, la libertad, a los que ha tomado gusto, son peligros lisonjeros que han movilizad o a la poesía.

El hombre no se conoce, sin embargo, por su esencia. Su substancia le está escondida, no se percibe más que refractado por el mundo de sus actos, que a su vez refracta el mundo de las cosas: si no se llena de universo permanece vacío; no tiene, pues, sus intuiciones creadoras en la luz poseída desde el comienzo de una intuición de él por él, cual los espíritus puros. No puede expresarse en una obra sino a condición de que las cosas resuenen en él y que, en él, con un unísono despertar, ellas y él salgan juntos del sueño. De ahí las perplejidades de la condición del poeta. Si oye las contraseñas y los secretos que en las cosas balbucean; si percibe realidades, correspondencias, cifras de horror y belleza y una certísima objetividad; si capta, como un zahorí, los rayos de lo transcendental, no por ello libera esta objetividad por ella misma, sino que recibe todo ello en los repliegues de su sentimiento y de su pasión, no como algo distinto de él, según la ley del saber especulativo, sino, al contrario, como inseparable de él y, a decir verdad, como él mismo, y para que de este modo se apodere oscuramente su ser de un conocimiento, que no llegará a su fin más que siendo creador y que no se conceptualizará más que como obra hecha por sus manos. La razón por la que el conoci-

miento de connaturalidad afectiva, el conocimiento por resonancia en la subjetividad, es un conocimiento poético por naturaleza ordenado de él a una obra de sonidos o de colores, de formas o palabras, es porque se nutre de una inteligibilidad encadenada. No sin razón la experiencia mística, aunque incommunicable de por sí (en cuanto mística), superabunda tan frecuentemente (en cuanto conocimiento de connaturalidad) en expresión poética. Y por lo que respecta al poeta mismo, con razón se cree elegido para sufrir más que los demás hombres.

J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi.

Como el místico padece las cosas divinas, allí está él para padecer las de aquí abajo, y padecerlas tanto, que pueda, al decirlas, decirse. Y cuando está en el máximun del acto de comunicación espiritual, es porque todavía padece cuidadosamente una mano inexorable más fuerte que él, que pasa y que no vuelve.

Para que crezca sin cesar, conforme a su ley, la vida del espíritu creador es preciso que se profundice incesantemente el centro de subjetividad, donde, sufriendo las cosas del mundo y el alma, se despierte a sí mismo. Siguiendo esta línea de reflexiones se llegaría a preguntar si, pasado un cierto

nivel, este progreso de espiritualidad puede proseguirse sin que, bajo una u otra forma, una experiencia religiosa, propiamente religiosa, ayude al alma del poeta a abandonar las superficies. ¿Radicalará, quizás, el secreto del desastre de Nietzsche en continuar a toda costa, en rehusar heroicamente al crecimiento del espíritu creador, cuando esa experiencia postulada por todo el ser se había hecho imposible? Lo que yo quiero, en todo caso, retener aquí es que la creación se anula a diferentes niveles en la substancia espiritual del alma, confesando en esto cada uno lo que es, y cuanto más crece el poeta, más desciende el nivel de la intuición creadora en el espesor de su alma. Allí donde antes podía conmoverse con el canto no puede nada ahora: necesita ahondar más. Se diría que el choque del sufrimiento con la visión hace caer, uno después de otro, los vivientes tabiques sensibles tras los que se esconde su identidad. Se le destruye sin piedad, se le acosa, se le acorrala. Maldición sobre él si, al retirarse a sí mismo, encuentra un cielo devastado e inaccesible: no tiene más remedio que hundirse en su infierno. Pero si, al fin y a la postre, el poeta se calla, no quiere ello decir que termine alguna vez el crecimiento de que hablamos; no quiere decir que el canto no pida nacer más profundamente en él,

33

menos alejado de la espiritualidad creadora increada, arquetipo de toda vida creadora: quiere decir que el último tabique del corazón ha sido alcanzado y gastada la substancia humana.

He hablado del poeta; pero del poeta que todo artista debe ser y no solamente del que versifica. Y en este dominio es también el músico el que, a decir verdad, ofrece a las especulaciones del filósofo una experiencia privilegiada. Menos ligado al universo de las ideas humanas y de los valores humanos que el que crea con los vocablos del lenguaje de los hombres; menos ligado que el pintor y el escultor a las formas y a las imágenes de las cosas; menos ligado que el arquitecto a las condiciones utilitarias de la cosa a crear, es en el músico donde se realizan de la manera más límpida las exigencias metafísicas de la poesía. Cuando ésta falta, es en él donde mejor se ve. Nadie como un elaborador de óperas para instruir a un Nietzsche con una decepción tan perfectamente decisiva.

3

Esta cuestión de la mayor o menor profundidad del punto de formación del impulso creador tiene

34

preferencia sobre todas las demás. Otras mil condiciones atañen a la obra de arte; pero ninguna como ésta. Si la obra musical de Arturo Lourié se me aparece tan rica de sentidos es porque pienso que en ningún artista nace hoy la intuición creadora a un nivel más profundo.

Música pura en verdad, y ésta, la más pura música, es a la vez la más llena. El filósofo encuentra en ella una admirable ilustración de esta ley, según la que, la música o la poesía, a condición de nacer a una profundidad suficiente en el alma y de ser asimismo bastante fuertes para sobrevivir a los grandes peligros, son más verdaderamente música o poesía puras (ya que este nivel más profundo en que nacen es un nivel de espiritualidad factiva, de espíritu de música o de poesía) precisamente cuando rebosa mayor cantidad de savia divina y humana (porque para haber ahondado hasta allí el alma ha tenido que sufrir mucho por su causa y por la de las cosas).

Por ser el arte también espíritu en la carne, desde que llega a tener conciencia de sí mismo, comienza a sufrir el tormento de la libertad. ¿No está también llamado a una liberación? ¿No participa en el trabajo de ser dado a luz, como toda criatura, él, quintaesencia de las energías de lo creado? La

desgraciada época que acaba de pasar ante nuestros ojos ha tenido conciencia de esta vocación, y de ahí su emoción. Pero, ¡de qué poco le ha servido! Un gran poeta cuyo *fuerte no es la tontería* debiera poner una débil y triste esperanza en ese soberano arte de eludir que fué siempre el refugio del espíritu clásico francés; el miedo del alma y la búsqueda de una victoria compensadora, de una ilusoria eternidad del lado de las superficies infaliblemente compuestas, la indeclinable cualidad humana y jansenista, justamente señaladas por Charles du Bos en el espíritu clásico (5)—completamente laica en lo sucesivo y vacía de sentido—, no podían, a fin de cuentas, más que reducir a la poesía a la forma impecable y deleitosa de una ausencia. Los surrealistas han buscado la libertad también, a despecho de las apariencias, por el lado de las palabras y de los mecanismos de la expresión (tratando esta vez de poner al desnudo sus orígenes subconscientes, sin darse cuenta que destruir una máquina es maquinar). Lo que entre manos se traían era siempre un gusto de experimentación cartesiana, disimulado con un harto sospechoso fervor por el misterio. No han tenido un solo músico.

En la música es donde la poesía tenía su mejor oportunidad, donde ha buscado con más sensibles

antenas y donde ha tocado varias veces lo que apenas se deja coger.

Debussy o la música *retrouvée* (6), sí, tal fué la liberación inicial. ¡Qué maravilla! Se torcía el cuello a la elocuencia, a la pretensión de embrujar, a la mistagogia; la fuerza y la humildad creadoras volvían a encontrar las condiciones propias del arte, abrían las fuentes de la inteligencia obrera, rompían las reglas de escuela, daban a la obra su verdad de fruto espiritualmente maduro para la delectación. Liberación, sin embargo, del arte más que de la poesía; ésta permanecía demasiado ligada a la psicología, a las apariencias afectivas, diluída a veces en la oleada demasiado fugaz de una emoción que no llegaba al alma. Salvo para algunos artistas penetrantes, sabios y sensibles como usted, querido Roland-Manuel, la experiencia de Debussy no entregaba su secreto. Y una obra genial cuya tendencia propia se dirigía hacia la objetividad factiva, iba, sin embargo, a torcer el rumbo y parecer ceder a los prestigios del sentimiento.

La obra de Satie aparecía menos grande; su lección iba más lejos; era la lección de un Sócrates malicioso, despertador de virtud, que, turbando las malas conciencias y aguijoneando las buenas, ha limpiado la música de toda pretensión y de toda pe-

dantería, purificándola profundamente, descendiendo, a mi entender, en este orden de la purificación de los medios, a mucha mayor profundidad que Debussy; pero se trataba todavía de una purificación de la virtud de arte, siendo desde este punto de vista bien significativos el pudor y los disimulos de su ironía; y qué frescor el de la poesía, que se deslizaba, disfrazada y espigada, por los resquicios de las puertas. Admirablemente viviente y vivaz, estaba allí, al igual que la ternura; forzada, empero, por timideces de pobreza a esperar su hora. No es calumniar a los sucesores de Satie confesar que, en lo que les concierne, esta hora se ha repetido con rareza. Después de brillantes promesas la mecánica de habilidad, de inteligencia y de gusto, se ha puesto a vender sorpresas al por menor; rápidamente iba a tomar un aspecto fatal la monotonía de este ejercicio. Los talentos más seguros, que Dios sólo sabe lo que abundan en nuestros días, no consiguen romper el encanto. La música moderna, caída en la inercia de un nuevo formalismo—parada en seco sobre otro camino por la gran experiencia strawinskiana, que no permite hacer nada más por donde ha pasado—, sacudida, en fin, por sorprendentes tentativas de galvanización, se encuentra, una vez más, en una fase crítica, que pudiera parecer sin salida.

Desde su inquieto retiro de la Alhambra de Granada, un solitario, consumido de amor y de fe, ha, empero, enseñado el camino. Aspero y sabio como la pasión, discreto, secreto, preciso, y poco a poco transfigurado en los desiertos de la oración, el canto de Manuel de Falla hace brotar de la roca un agua eterna. Inclinado al principio a la violencia un poco seca, no obstante, que tiende a lo pintoresco de la melodía popular, el Falla del *Retablo de Maese Pedro* amansa, como un asceta hablando a los pájaros, el universo de la poesía. Músico demasiado excepcional para que el filósofo, tratando de señalar los saltos del espíritu de una época falsa, haga estado de su ejemplo. Otro solitario, cuyo ejemplo es también significativo, le responde.

No sé si nuestro tiempo está dispuesto a recibir lo que Lourié le trae; sé perfectamente que le trae una música liberada.

Otros (7) han trazado la curva singularmente instructiva de sus búsquedas y experiencias desde los tiempos del futurismo refinado de los círculos de Peterbourg y del manifiesto del *espectro espontáneo* (8). Lo que aquí quiero señalar es la fuerza de *tracción*, si se me permite decir, y de manumisión de una obra tal, que arrastra y reúne casi todo lo que la música de nuestros días busca, y no sola-

mente la música, sino también la poesía, la revolución, todo lo que nuestra cultura labora en los centros nerviosos del dolor. Y he aquí que, con todas las pronto dominadas armas de la técnica y la sensibilidad de nuestro tiempo, todo el botín apilado sobre el que un fuego desconocido cae, lanza su más alta llama.

Nada pone más de manifiesto las leyes de crecimiento de que acabamos de hablar. Que no se busque en esto ningún efecto defensivo. Es tan precisa la confirmación que nos preocupa tener que constatar que, ese gran flujo del alma y de la inspiración que renueva la música de hoy por la invasión de un murmullo venido del fondo de la substancia, por una nubecilla del horizonte que va a mojar con una lluvia de la frescura del fuego los hábitos del intelecto creador, se ha producido en Lourié, al mismo tiempo que otro soplo, contemplativo éste, venía a intensificar la unidad vital en las profundidades de un espíritu religioso desde mucho tiempo antes.

Se ha dicho que la música de Lourié es ontológica; existencial se diría en estilo kierkegaardiano. Nace en las raíces singulares del alma, lo más cerca posible de esa juntura del alma y el espíritu de que San Pablo nos habla. La ontología, como saber me-

tafísico, se halla en el más alto grado de intuición abstractiva; la poesía, por el contrario, en cuanto más ontológica, brota más cerca del retiro impenetrable de la individualidad, significando la individualidad de ese alma espiritual una en substancia con la carne. Y es en ese punto donde da a la obra producida la carga más poderosa, si bien más concreta, de universalidad. Si es verdad, como más arriba notamos, que se requiere una resonancia del universo en el *yo* creador por la idea operativa, se puede comprender fácilmente el contraste. Y al mismo tiempo se explican ciertos desprecios de los filósofos cuando piden para su filosofía los privilegios de un conocimiento reservado al músico, al pintor, al poeta.

Una música *ontológica* es una música *erótica* —sigo hablando danés— y significo que saca su substancia del eros inmanente al ser, del peso interno del deseo y dolor en que toda cosa creada gime, siendo religiosa por esta razón y no despertándose completamente más que bajo el toque del amor de Dios. No avanza, en fin, a la manera de un caballo, un buey, una serpiente, un ave o un proyectil; avanza —porque el ser es por sí trascendentalmente verdadero y reflejado o reflejable en inteligencia—, por un movimiento de palabras y respuestas unidas

orgánicamente, y como de ecos inteligibles, o dicho de otro modo, a la manera de un diálogo, a la manera de un diálogo interior, por el que conversamos sin cesar con nosotros mismos o con Dios. En este sentido (sin la menor relación con lo que importa qué juego lógico de tesis y antítesis), es en el que una de las obras de Lourié se titula *Sinfonía dialéctica*. Se encuentra asimismo en él ese rasgo de la conversación substancial, que pertenece al verbo más bien que al espíritu, y que es llevado a su más alto grado por un Mozart, ángel del verbo.

A mi modo de ver es con la *Sonata litúrgica* con la que se abre el período en el cual el arte de Lourié alcanza su plenitud y verifica de un modo irrecusable el axioma paulino: donde está el espíritu está la libertad. En el *Concierto espiritual* la música propiamente religiosa, libre de toda forma tradicional, vuelve a hallar, con su inspiración esencial, una sorprendente espontaneidad. La *Sinfonía dialéctica* es religiosa, mas de un modo bien distinto, y en la ausencia misma de todo tema cristiano: por el solo origen de la obra, respondiendo así a lo que pudiera ser llamado un sentido religioso de la existencia profana. El ritmo golpea como el corazón de la gran noche, con una inexorable necesidad vital; el canto atraviesa, envuelve esa noche, como

una mirada que nada puede contener, como un amor que hace la ley, que *es* la ley. En el *Festín durante la peste* es en el seno de la perversidad de la criatura, en la bien amada delicadeza de sus delectaciones y de sus nostalgias donde penetra el mismo sentido espiritual, antes de ver elevarse por encima de ellas, las alas tranquilas de la muerte. Las profundas afinidades baudelerianas de Lourié, lo que en él hay de dandismo y crueldad, quebrado por cierta dulzura, aparecen con una intensidad singular en esta admirable fiesta de la agonía de nuestro mundo. Ahora bien, lo que aquí me llama la atención es el despojamiento y afilamiento progresivo en la serie de estas tres grandes obras, que han tenido lógicamente que nacer en este orden, y donde la mirada creadora adquiere más acuidad cuanto más sombrío es el objeto. Mas he aquí que la obra más reciente hasta la fecha en que esto escribo, un canto para dos voces sobre un poema religioso, *Procesión*, no es más que pura humildad y fidelidad, desligamiento perfecto en el movimiento del alma, avanzando para entregarse.

¿Existe algún efecto más de la analogía espiritual con Baudelaire de que acabo de hablar? Hallo en la obra de Lourié un aspecto que no puedo caracteri-

zar, sin arriesgarme a decir, falto de un vocablo mejor, que existe *magia* en esta música. Por tratarse de una palabra peligrosa, de algo peligroso y deseable, conviene proponer algunas reflexiones.

Toda obra de arte se compone de cuerpo, alma y espíritu. Llamo *cuerpo* al lenguaje de la obra, a su discurso, al conjunto de medios técnicos; *alma*, a la idea factiva, el *verbum cordis* del artista, que, en efecto, nace de la abundancia del corazón, y *espíritu*, a la poesía.

No hay que decir que el cuerpo es el instrumento del alma. Pero creo — ya que las definiciones de palabras son libres — que hay *magia* en la obra cuando el espíritu es transcendente al alma, separado de alguna suerte de ella — como el *νοῦς* de Aristóteles, que se le entraba por la puerta —, y que alma y cuerpo se hallan, respecto a él, aniquilados, por así decirlo; significo que el alma como el cuerpo de la obra vienen juntamente a parar en puro instrumento de un espíritu extraño, signo por donde pasa una causalidad superior, sacramento de una poesía separada que se burla del arte.

¿Qué diremos, una vez provistos de estas nociones? Señalaremos, por lo pronto, que existen (ya que la belleza es cosa transcendente y analógica) tres líneas, si se me permite decir, casi indepen-

dientes, según las que la emoción estética y la admiración pueden surgir: porque una obra puede ser bella por el cuerpo, o por el alma o por el espíritu (es decir, la poesía). Y existe una cuarta línea que no es ya precisamente de la belleza, sino de la gracia, en el sentido en que Plotino decía que la gracia era superior a la belleza, y en esta línea lo que interesa es la magia de la obra. Bueno es encontrar aquí al viejo maestro de magia de las Eunades. Su enseñanza es sospechosa cuando pretende conducir a la contemplación mística e introducir a las cosas divinas; pero al cambiarlo de lugar, al llevarlo del lado de las cosas de la poesía y de la belleza, adquiere su verdadera fuerza, y es allí donde hay que escucharlo.

Tras lo dicho no tengo la menor intención de proponer clasificaciones o emprender una distribución de palmas; una obra sin magia puede ser más bella, más grande, más perfecta y rica de poesía que otra dotada de ella; me parece interesante, sin embargo, probar con el contacto de la experiencia el valor de nuestros instrumentos de prospección.

Temiendo colocar una mano parricida sobre el más grande de los músicos, ¿no osaremos decir que en Juan Sebastián Bach hay poca magia? Sí; diremos que la música madre de éste, el más sublime

de los músicos, es una música sin magia; en Bach (y en eso quizás radica el secreto de su poder y fecundidad), el espíritu y el alma no forman más que un todo; la poesía de la obra es consubstancial con su idea creadora, no siendo ésta instrumento, sino siempre diosa y reina. Por esta razón es por la que la música de Bach reza la gran oración vocal, que se eleva a la contemplación llamada *contemplación adquirida* por la teología mística; no traspasa el umbral de la oración mística o infusa.

El peligro de la magia proviene de que es un don de orden exterior o superior al arte. Quien la posee sin haberla buscado recibe algo del cielo o del infierno—algo difícil de llevar y que exige un arte suficientemente fuerte para obedecer—. Quien la busca altera inevitablemente su arte, fabrica monedas falsas. Wagner no vivió más que para la magia; si exceptuamos *Tristán*, no hay magia en su música, ni siquiera sombra de magia negra, y sí solamente, las supercherías de una cabeza ebria de ciencia.

El caso de Satie es inverso. Por pasión de la probidad, detesta, excomulga en sí mismo toda magia virtual, limpia de ella ferozmente su obra. Rechazada, se disfraza entonces de ese gusto absurdo de la mixtificación, que desarma de misterio a las em-

presas y que protege la nieve irónica de una música virgen.

En Strawinsky, el espíritu o la poesía de la obra no es consubstancial a su alma; le es trascendente. Pero lo es el espíritu propio del músico, su intelecto dominador, su propia voluntad. De ahí, que mientras él más llega a ser él mismo, más se aleja de la magia. Comparad la *Consagración* y las *Nupcias*, donde le obsesionan tantos espíritus de la tierra y de las aguas, con otras obras maestras, como *Apolo* o ese *Capriccio*, cuya brillante poesía se refiere enteramente al objeto hecho.

No hay magia en Beethoven, y sin embargo, ¿quién se hace amar mejor que él? Todo lo contrario que Wagner, no busca la magia. Espíritu y alma confundidos, ¿cómo resistir a este gran corazón que se da y que suple una cierta ingratitud de la invención artesana con la generosidad de su substancia gastada sin medida?

Hay magia en Schubert, en Chopín, en Moussorgsky. La magia no es siempre blanca. La magia de Lourié se alza de las sombras de lo humano, atravesadas por la piedad que todo lo asume, de una especie de catástrofe del ser que tiene todo el peso de una tragedia, pero cuyo carácter propiamente trágico, es decir, desesperado, permanece

47

problemático, y, por así decirlo, en suspenso, a causa de la paz de Dios, que pasa a través de las puertas. Su música, cuando ora, franquea el umbral del recogimiento sobrenatural. La maravilla en él, como en los otros príncipes de la magia, es que hace más denso y fuerte el arte por donde pasa, que le obedece sin doblegarse. La magia del primero entre los príncipes es una magia angélica, no queriendo decir que en Mozart un ángel inocente se ponga solo a la tarea; en este milagro de la infancia heroica, la crueldad del niño y el ángel, una gracia mortífera atraviesa a veces la transparencia y la lucidez de la ciencia infusa y del juego infalible.

Hay, en fin, una magia sagrada, completamente blanca ésta, que tiene su fuente en los inenarrables deseos del espíritu santo: es la magia de la melodía gregoriana; pero pertenece a otro universo.

Para reconocer ciertas familias de espíritus se podrían buscar otros principios de discriminación sacados especialmente de la analogía del mundo del arte con el mundo de la vida moral. En los unos, la virtud de arte aparece emparentarse más con la prudencia; en los otros, con la contemplación. He aquí dos familias que apenas se comprenden; como en otros campos, el prudente teme aquí al contem-

plativo, desconfía y a veces tiene resentimientos contra él. Como el viejo Descartes, Peguy, Rouault, Satie son prudentes. De ahí las circunspecciones, las susceptibilidades, los temores y la pasión por la invención admirable, el juego limpio del genio incubado en la soledad. Bergson o León Bloy, Lourié, Jean Hugo son contemplativos, tienen la desenvoltura, las exigencias y el desapego, la suerte o la desgracia de los privilegiados; su suerte o su desgracia depende de un trascendental sobre el que han hecho juego.

¿No os parece, querido Lourié, que hay extrañas correspondencias entre la música y la filosofía? He-las a ambas, capaces de hablar alto y de ir donde quieren, cuando su centro está en ellas mismas: alcanzan su objeto, creen en ellas, se pavonean con los engranajes de sus bellas técnicas, se establecen sólidamente, están establecidas.

Preferimos que tengan fuera de ellas y más alto que ellas (a decir verdad, *infinitamente* más alto que ellas) el punto de fijeza del cual dependen, el centro de su vitalidad. Es menos cómodo para ellas, no pueden creer ya en ellas; están condenadas a no parar nunca, a desprenderse, a desarraigarse; jamás habrán terminado de debutar; sufren palpitaciones

de corazón: son, hablando propiamente, virtudes *excéntricas*. Pero así tienen la oportunidad de ver el país, de vivir un poco y, quizás, así se aproximen a ese *amor que nosotros reconoceremos en las llagas que le hemos hecho*.

Su meta huye siempre ante ellas. Mientras más avanzan, más la ven alejarse. Detrás de ellas es donde se verían más cerca; pero no pueden volver. No tienen sombra de esoterismo y, sin embargo, están enmascaradas. ¿Qué decir? Han de seguir una vía evangélica, disfrazarse de luz y simplicidad, y esto es lo que con más seguridad ofusca los ojos de los hombres. Han de atravesar las peligrosas zonas donde el espíritu de vértigo puede cogerlas antes de llegar, allí donde no existe ya camino, sino el gran firmamento de la libertad de los pacíficos.

JACQUES MARITAIN

(Traducción de JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS)

CARACOLA

Revista malagueña de poesía



64

FEBRERO
1958

CARACOLA

Revista malagueña de poesía



64

COLABORAN

Federico García Lorca. José Antonio Muñoz Rojas.
Carlos Murciano. Leopoldo de Luis. Enrique Azcoaga.
Enrique Molina Campos. Carlos Sahagún. Yanette
Deletang-Tardif. Alfonso Canales. Concha Zardoya.
José Luis Gallego. Enrique Rioboo. Jesús Ruiz Esteban.
Don Diego de Silva. Fray Lázaro Quixano.

PLEGARIA A LA VIRGEN

DEJA ahora que te cante a ti, oh esperanza,
a ti, maternal; que traiga a tus pies estas pocas palabras
que flores quisiera,
pensamientos como flores,
aquellos que de niño veía orlar tu cabeza y me alegraban.
Estás serena y dulce, desprendida
de una sonrisa que hubo por el mundo a los comienzos;
estás como la sonrisa del mundo;
no ha cesado en ti esa sonrisa del mundo a los comienzos.

Arrebuja en ti cuando todo nos falta,
saber que tu amor sigue intacto a nuestra necesidad,
oh Virgen del aire, en el aire del alma,
almohada para esta cabeza que anda siempre
sin parar en reposo alguno, salvo el tuyo.

Verdad del aire nuestro cada día,
de la ternura nuestra cada hora,
de la esperanza nuestra cada muerte.
Llevados por tu mano, por tu aire,
niños contigo, siempre madre nuestra,
nunca huérfanos hombres mientras puedan
correr hacia tu falda perseguidos
por ellos mismos, refugiarse en tu falda
de ellos mismos.

Nuestra sola manera de encontrarnos,
Virgen de los encuentros con nosotros,
Virgen de los hallazgos con nosotros,
oh Virgen del camino hacia nosotros.

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

CARACOLA, N.º. 64, febrero 1958.

D I O S E N L O C A M P O

Vi la intensidad lo que se ve.
Vosotros

*AH corazón ya tu presencia repite
en campo y primavera. Los arados
van bañando su reja aguda y fría*

*en cordos y lenguas desfilando
al paso de la gusna lentamente,
y sangre de amapolas. Los sembrados*

*prestan con el olor verde y reciente
un dador a la luz tan breve y fina,
que hacen la eternidad temblar presente.*

*Cualquier huella en la tierra es un camino
derecho al cielo, con la monadencia
de tanta y tanta flor como adivino.*

*Cualquier tallo mitiga la presencia
de Dios, en sus filigranas y ternura.
El campo va hacia Él en su querencia*

*como un largo bramido de hornos
que traxera riberas en el cielo
y en Dios el alto fin de su ocurrencia.*

*Como si levantara el mismo suelo
y fuera sólo espacio, alto reposo,
encandilado temblor y loco vuelo,*

*na el campo delirado y ramoneo.
bebo un rumbero río de alabanza,
cantándole a la tierra candaloso.*

*Y al corazón tan cerca se le alcanza
Dios en el campo, que lo está tocando
con la sangre, el latido y la esperanza.*

*Ap pan, de Dios, y pan de Dios, cuando
la eternidad navega en el instante
donde navega y que me va empujando*

*a la hondura de Dios, para y vibrando.
Y qué quieto se está por las bonanzas,
temblor de Dios, nervio y amojanado*

*y resplandor de Dios por las mañanas.
Y luego por la noche son los mares
de Dios oscuro, que abre sus ventanas*

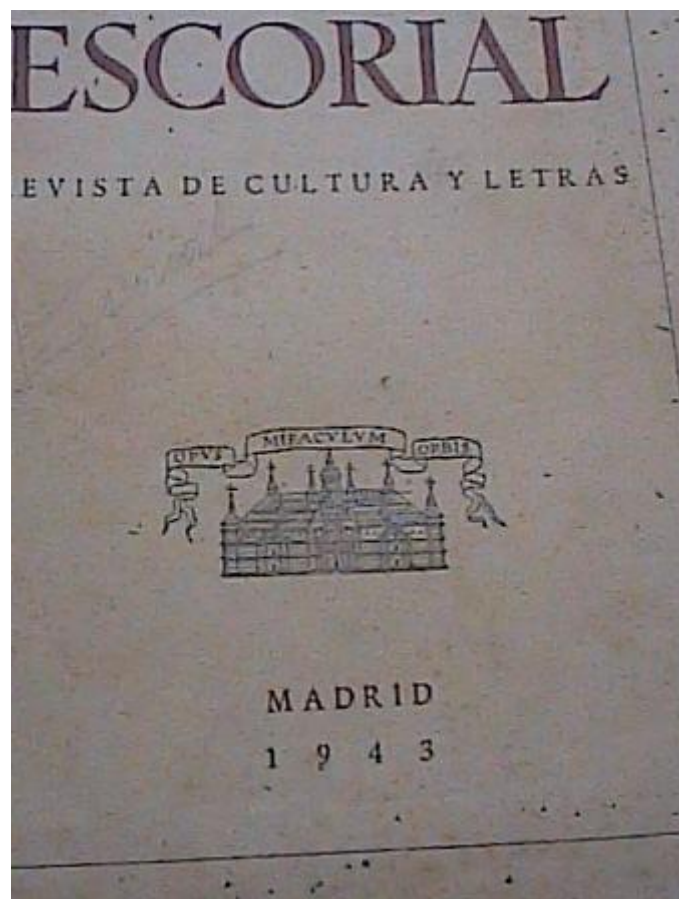
*y baja en los silencios cisternas
mojado de sosiego y de rocío
a coronar de luz los olivares.*

*Estrella a estrella sobre el llanto mío
va bajando secreta su ternura.
Estrella a estrella hacen el gran río
por el que a Dios se acerca su criatura.*

José A. Muñoz Rojas

CARACOLA, N.º. 7, febrero 1953.





ellos es más fácil establecer la conexión o diferencia de los que se ejecutan en el resto de la nación, pero esto, como lo anterior, de que prescindimos, sería más propio para una Revista especializada que para una tan general y literaria como ESCORIAL.—LUIS DE HOYOS SÁINZ.

UN ESTUDIO SOBRE LOS AUTOS CALDERONIANOS (1)

EL libro de Alejandro Parker sobre los autos de Calderón merece atención en más de un aspecto, y no es el menos importante el de darnos unas ideas claras sobre asunto tan superficialmente conocido de nuestra literatura como este de los autos. A la vívida y algo confusa imagen plástica que el solo nombre de auto sacramental despierta, no acompaña casi nunca aquel conocimiento, siquiera medianamente adecuado, que respalda otras evocaciones.

Ofrece, además, este libro para quien haya seguido la atención inglesa hacia nuestras letras, un rumbo bien distinto del que solía ser frecuente. La interpretación ya tradicional del erudito inglés, lleno por otra parte de un gran amor "sentimental y melodioso" para nuestras cosas, era en la mayoría de los casos, o secamente erudita o desmedidamente romántica. La primera carecía del amor necesario para hacerla jugosa, si bien sus frutos han sido y siguen siendo buenos; a la segunda lo que le sobraba de ingenuidad le faltaba de aquella serenidad que ve las cosas como son, es decir, a derechas, y no como se quiere que sean, esto es, a izquierdas. Así sobre algo tan concreto como los autos calderonianos, no cabía, ni cabe, más que una interpretación derivada de su fin mismo en conjunción con su tiempo y su lugar. Hablar de autos y no hablar de lo sacramental en ellos, que es el fundamento, y sí sólo de lo literario, que forma la cobertura, todo lo hermosa que se quiera, es ya plantear equivocadamente la cuestión. Un auto es primordialmente una pieza sacramental, del mismo modo que un libro ascético es un libro de devoción, y se quedará corto quien, en su consideración, atienda exclusivamente a niveles literarios que ocuparon un segundo plano en el propósito de su autor. Esta desnaturali-

(1) *The allegorical drama of Calderón* by A. A. Parker. Oxford and London, 1943.

zación es frecuente y tiene su paralelo en otros campos no literarios, como sucede en la secularización y adecuación de objetos de arte religioso y culto a lugares profanos muy distintos de aquellos para lo que fueron concebidos.

Afortunadamente, los autos han ido a parar esta vez a unas manos entusiastas y responsables y a una sensibilidad tan alerta y preparada como la de Alejandro Parker. Sólo con los ojos de un católico, y de un católico inglés, tan abiertos para las cosas de España, cabe mirar un monumento de tanta apariencia y trascendencia a un tiempo como los autos. Y eso que el autor apenas pretende más que proponernos una iniciación al asunto, un ejemplo que nos los presente como poesía viva y no materia muerta propia de eruditos, y despertar hacia ellos una atención merecida y no lograda, que no se base en razones espectaculares, ni arqueológicas, sino ejemplares. Quiere mostrarnos, además, que entre la verdad que proclaman los autos y la expresión de que se valen, la relación no es fortuita, sino necesaria y afortunada. Y no es éste uno de los puntos de menos empeño del libro.

Se abre éste con una revista de los críticos de Calderón desde sus tiempos hasta los presentes. El conjunto de estas opiniones constituye una lectura bien instructiva. Va desde aquellos "sacramentales vuelos" que dijo el primer panegirista, afortunadamente por cierto, hasta las alharacas puritanas de Clavijo, pasando por razones tan deleitosas como aquella de Moratín: "¿Es posible que hable la Primavera? ¿Sabe usted cómo es el metal de la voz de la Rosa?" ¿Escribió Moratín mismo un verso como éste? Y así llegamos al siglo XIX que despierta los fervores románticos y peligrosos de los Schlegel o los prejuicios filosóficos de los Shelley. "Es obvio que filosofía y religión son cosa distinta, especialmente filosofía y religión católica", escribe uno de esta escuela, y parte de tal comienzo para posteriores elucubraciones, en cuya línea se encuentra una caracterización tan insuperable como aquella de Norman Macoll, quien llega a hablar de los autos como de unas *gorgeous and romantic plays*. (Perdóneseme no estropearlo con una traducción imposible.)

Más de lamentar, sin embargo, por tenerlos más cerca, son defectos de apreciación que pudiéramos llamar católicos y que tienden a valorar los autos en relación directa con su catolicismo eficaz y no con su poesía. Buscan en Calderón el valor que calificaríamos de propagan-

distico. Aquí coinciden un Lorinser y un Menéndez Pelayo, con la natural diferencia entre ambos. Aquí se ve cuán dentro de cierta tradición romántica estaba nuestro Don Marcelino. Parker no duda en acusar a Menéndez Pelayo de alguna lectura poco cuidadosa, aunque estima en justicia su gran tarea revalorizadora. Con todas estas críticas llegamos al siglo XX sin un intento de acercarse a los autos desde la dirección debida, sin una consideración detenida de ellos, sin casi, miedo da decirlo, una lectura atenta. Bien es verdad que hasta esto resultaba y resulta difícil, ya que quien quiera leer otros autos que los seis editados en estos últimos tiempos por Valbuena ha de acudir a ediciones poco accesibles. Esta misma carencia de textos obliga a Parker a reducir su análisis a aquellos de que puede disponer fácilmente el lector en la actualidad. Ultimamente encontramos los loables intentos de Thomas y Valbuena, debidamente apreciados por Parker, aunque el carácter restringido de los estudios del primero reduzca su valor, y nuestro autor se halle en contradicción con ciertas apreciaciones del segundo.

Se toca en este mismo capítulo un tema bien interesante, a saber, el de la relación entre poesía y creencia, y la medida en que la aceptación o repudiación de las ideas de un poeta, por parte del crítico, modifican, en un sentido o en otro, la calidad del juicio de éste. La cuestión es sobremanera importante, pero yo me reduciré a traer aquí dos aserciones que me parecen suficientes: "Por bella que sea la forma literaria de un auto, escribe Parker, por grande que sea la *pasión de ánimo* que lo vivifique, si el tema no tiene sentido o es insignificante, o no influye en ningún aspecto fundamental de la vida, no constituirá poesía grande y vital." Y en otro lugar: "Las ideas de Calderón y la interpretación que les dió, le fueron bien reales; han de serlo igualmente para el crítico. Si esto no sucede, cualquier juicio que el crítico haga no descansará en su propio cimiento, y constituirá probablemente una injusticia a la obra cuyo valor se trata de fijar."

El corazón del libro lo constituye el capítulo segundo en que estudia Parker los autos como poesía dramática. Tiene un interés excepcional. Descompone el auto en sus distintos elementos, los analiza, operando siempre sobre autos y ejemplos concretos que le proporcionan materia viva para sus aserciones. Muestra, por lo pronto, cómo dentro de la supuesta limitación del tema eucarístico se encierra toda la variedad y riqueza del dogma católico, que no es poco decir, y toda la extensa

riqueza de sus implicaciones en la conducta humana. Parker centra la cuestión: la Eucaristía no es el "tema exclusivo" de los autos, aunque sea siempre su motivo. El auto constituye una manifestación más de la liturgia del día, no hay que olvidarlo, y nuestro autor se expresa gráficamente en este punto: un auto no es una tragedia clásica más, que se representa en una Universidad con motivo de una visita real. Son, pues, litúrgicos e instructivos en cuestiones teológicas, es decir, didácticos. Ahora bien, el medio de esta manifestación litúrgica y de esta enseñanza es el drama. Pero al dramatizar el dogma se dramatizan ideas y no acciones. El género se va perfilando. Sus temas proceden de lecturas, y a veces transcripciones, de la Biblia, los Padres y los Doctores. Calderón se sabía bien su Biblia, pero no se sabía menos bien sus escolásticos. Su relación con la escolástica es reveladora. La escolástica, si insuficiente por sí para crear una dramática o una épica, es más que bastante para servirle de soporte. La evocación de Dante es obvia; pero si Dante es un tomista exclusivo, Calderón es un escolástico que coge donde gusta y que no se cuida de ocultar sus preferencias. "Más agustiniano y franciscanista que tomista, usa, sin embargo, la técnica y terminología de Santo Tomás", viene a decir Parker. Respecto a calificar a Calderón de filósofo, de buen o mal filósofo, es algo que le trae sin cuidado, porque a él, como a nosotros, lo que nos interesa en un poeta dramático, es la clase de poeta dramático que tenemos a la vista, y no su categoría como filósofo, que es un problema erudito y nada más. Ni Calderón pensó, ni se propuso ser un filósofo original: la pretensión se la han colgado los críticos. Sus "conceptos imaginados" salen, como hemos visto, de la tradición, pero tradición vivísima en la España de su época. En él persiste de un modo claro lo que tenía que aparecer más tarde, como un anacronismo medieval, al reflejarse contra el panorama europeo que le servía de fondo, en el que cada día se hacía más patente el distanciamiento de toda edad media imaginable.

Tradicionalista asimismo en la técnica dramática, Calderón llega a revolucionarla y concibe una justificación teórica que la soporte y que responde de antemano a cierto tipo de objeciones que se le hicieron después. Fiel al concepto tomista de la imaginación, y basado en él, no tenía por qué respetar más verosimilitud que la metafísica y no la histórica. Lo que él pretendía es que sus creaciones fueran metafísica y no históricamente posibles. Si la fantasía tenía poder de fusión y con-

fusión, no tenía por qué renunciar a él. La verosimilitud que le interesaba era la conceptual. Siguiendo el hilo de su justificación, extiende a la dramática el uso de la prosopopeya o personificación de abstracciones y el de la alegoría para hacer que estas abstracciones se muevan sobre el escenario. La alegoría es el puente que une el "plano no visible" y el "animador". El último paso en esta evolución lo dará al presentar en la escena, no ya una acción desprendida de aquél que la concibe, sino la concepción de la acción y su desarrollo de un modo paralelo, con lo que obtiene para éste una libertad casi ilimitada. Parker cita como ejemplos de esta modalidad, *No hay instante sin milagro* y *El día mayor de los días*. En este último aparece el propio Calderón concibiendo y contemplando a un tiempo su acción. Utiliza con frecuencia en autos de este tipo la figura del demonio imaginando la trama y fracasando en ella, no por la intervención de ningún poder superior, sino por condena de su propia naturaleza, que le hace desesperar irremisiblemente de su suerte. El efecto dramático se redobla. Después de exponer la teoría dramática de Calderón y maravillarse ante su acabamiento, no es extraño que pasmen asimismo aquellos críticos que le achacaban falta de originalidad o de coherencia en sus obras.

En el análisis del *Gran Teatro del mundo* rechaza Parker por infundadas ciertas apreciaciones de Wille y ahonda más que Valbuena en el tema, ya que éste considera la obra como "esencialmente filosófica" y Parker nos muestra que esta filosofía es algo que se presupone para un fin: con sus palabras, la obra más "que filosófica es sociológica, porque pasar esto por alto es confundir los medios con el fin". No se trata de demostrar una tesis filosófica, sino de enseñar una serie de conclusiones que dimanen de su aceptación. Cuantas distinciones constituyen los apoyos de la obra, son réplica de otras tantas establecidas por los teólogos cristianos: así la de representar y vivir responde al *uti* y *frui* agustiniano. Asimismo la igualdad y desigualdad humanas, el sentido y extensión de pobreza y propiedad, cuestiones candentes en la obra y su fondo social, reflejan con fidelidad el pensamiento cristiano medieval, que sobrevivía de manera excepcional en España. "Que los principios morales fueran considerados por la generalidad como más importantes que una prosperidad que podía aumentarse abandonándolos, es uno de los rasgos más impresionantes de la vida española en el siglo de su *decadencia*", dice Parker resumiendo la significación moral

y social del auto, en contraste con el ambiente europeo que tenía por fondo, y en el que las obligaciones sociales del cristiano iban siendo sustituidas por aquel individualismo progresivo que en nuestros días lucha por acabar con ellas de una manera definitiva.

También en *La cena de Baltasar*, otro de los autos analizados, tiene Parker que oponer algún reparo a Valbuena y Witte. Al primero, porque en su apreciación restringe el hondo significado del auto; a la segunda, porque no distingue propiamente la esfera de realidad en la que el auto se desenvuelve, que es la puramente alegórica. Hay, sobre todos, dos puntos en el estudio que merecen atención: uno las implicaciones múltiples del verso calderoniano. *Calderón must be read with a certain alertness*, nos advierte Parker. Es decir, que cuando Calderón, para caracterizar a la vanidad, habla e insiste en *plumas* y *vuelos*, no está solamente pensando en lo que palpablemente salta a la vista, esto es, que con tales símiles se expresa la idea de la ligera y falsa sobrestimación propia, sino que también implica la idea de una usurpación, de una confusión de valores, que tiende a crear un orden distinto, invirtiendo el establecido. Parker muestra con este ejemplo cómo las imágenes van siempre en Calderón algo más allá de lo que a primera vista parece, y cómo muchos defectos que se le imputan radican en el ojo de quien lo contempla. Este continuo alerta a que Calderón obliga, es todavía más patente en ciertas largas tiradas, que se han estimado incluso como interpolaciones, y que cumplen, en sentir de Parker, un cometido propio. En la dramática de Calderón todo obedece a un plan y un propósito, nada al azar. Su verso no es culto aquí y contenido allí, siguiendo un capricho más o menos momentáneo del autor, sino que cultismo y sobriedad responden a una intención, que en el peor de los casos subraya los valores dramáticos. Es decir, que contrariamente a Menéndez Pelayo, que denunciaba con vehemencia y calificaba de *descomunal* el largo discurso de Baltasar; contrariamente a Valbuena, que lo considera una interpolación, Parker no sólo afirma su oportunidad, sino su necesidad. En todo caso, se trata de algo perfectamente querido y encajado dentro de la coherencia de la obra y que llena su lugar en el plan del autor. El buen o mal gusto, según nuestro juicio, no era error en Calderón ni caída impensada arrastrado por la corriente de la época: era efecto de unas razones, disputables, pero reales. Cabe discutir el acierto o desacierto en el propósito, lo que no cabe dudar es la existencia de éste. Parker llega aún más lejos al asegurarnos que el

indudable convencionalismo está casi siempre legitimado por el propósito y los efectos dramáticos del propio verso culto, de los que saca Calderón no poco partido. Parker no se detiene demasiado en la calidad misma del verso. Quizá sea ello harto benévolo. Lo que le importa, sobre todo, es la coherencia, la lograda arquitectura dramática, el sentido lógico que lo anima, y en el que, hasta el indicio más pequeño responde a un plan. Trata de salvar al lector de esa facilidad a detenerse en la mera expresión, encantadora o repelente, y pasar a la hondura del auto, que es lo interesante de él. Pero para entender cabalmente a Calderón hay que empezar por estar de acuerdo con él, como lo estaban aquellos que asistían a sus representaciones; de otro modo, su aprecio y goce serán superficiales. Los distintos "niveles de significación dramática" a que alude T. S. Eliot, tienen un valor especial en el caso de los autos. Para una estimación completa de éstos hay que llegar al último de aquellos niveles. Y esto lo conseguirá difícilmente quien no comparta las creencias del poeta.

El último capítulo está dedicado a *La vida es sueño*, auto de tipo dogmático, al que Calderón ha llegado tras una lenta elaboración. Es quizá el capítulo de menos peso del libro, no obstante habérselas con un problema de tan sumo interés como el que autos de estas características encierran: no se trata aquí sino de dramatizar, o presentar dramáticamente, las implicaciones del dogma en la conducta humana. No son casos de moral que dicen una relación directa a la conducta: son misterios que la modifican por razón de su creencia, y que ofrecen al dramaturgo un campo escogido para mostrar su originalidad.

Estas indicaciones bastarán para proporcionarnos una idea del interés y la necesidad de semejante libro. Contiene una exposición de preciosos, y sólo Dios sabe por qué tanto tiempo ignorados, puntos de vista, que convidan a un estudio puntual del drama alegórico de Calderón. Lástima que junto a él no haya aparecido el que sobre las comedias prepara E. M. Wilson, el otro valioso miembro de la joven escuela hispanista de Cambridge. Sólo con él al lado, hubiéramos visto acabadamente los distintos y variados perfiles de la obra de nuestro dramaturgo.—JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS.

como en la radio, como en tantas otras cosas, envilece cuanto toca, que vuelve a encontrar su gracia al restituirse al primitivo medio de expresión o de propaganda.

Claridad, orden, dignidad estética, personalidad señera entre los escritores españoles de cualquier tiempo son condiciones de Eugenio d'Ors. Sé que incurro, acaso con enojo de algunos, en el panejirico, pero cuando se vé perdido el respeto a lo que el propio Ors ha llamado "las jerarquías inertes", no es mucho entregarse al elogio incondicional como obligado contrapeso, que en este caso es pura justicia.—José M.^a de Cossío.

GERARD MANLEY HOPKINS, SACERDOTE Y POETA (1)

EL caso de Hopkins es singular. Nacido en 1844, y muerto cuarenta y cuatro años más tarde, permanece casi inédito en vida, y no se publica la primera edición de su obra hasta veinte años después de su muerte, alcanzando un número exiguo de ejemplares el número, no muy considerable, de sus poemas y de sus esbozos que llegaron a la imprenta. Y, sin embargo, sin ser un poeta popular, no habrá hoy antología en la que no figure. No ya en las antologías de la época victoriana, donde le correspondería por razón de tiempo, sino también en las de nuestro siglo. Un antologista de éste se excusa diciendo que con él hay que abandonar la cronología, porque temperamental y técnicamente no pertenece al XIX sino al siglo XX. Y esto por su singularidad. Singular en todo: en nacer en una Inglaterra victoriana y vivir de lleno en ella y evadirse de una manera única. En no gozar una celebridad a la que estaba llamado desde sus tiempos universitarios, y a la que lo hacía acreedor su brillante historia escolar: la estrella de Balliol, le llamaban en Oxford. Tuvo además una correspondencia continuada y preciosa con hombres como Bridges y Patmore, célebres mucho antes que él y mucho antes que él olvidados, y una relación con otros como Walter Pater y Newman, valga cada nombre por lo que vale. Tuvo todo eso, y con todo fué un desconocido, hasta que un

(1) *Gerard Manley Hopkins; Priest and Poet*, por Mr. Pick, Oxford, 1942.

buen día, Robert Bridges, su amigo y corresponsal, dió a la estampa sus versos.

El primer recuerdo que nos trae el retrato juvenil de Hopkins es el de Wilde. Nadie se sorprenda. No vamos que la diferencia de estar a no estar en gracia, y no fué, después de todo, el menor peligro que acechó a Hopkins en su vida este del esteticismo en que el otro cayó de lleno. Pero supo agarrarse a la única rama que podía salvarle, y escoger con una rara seguridad, como nota Mr. Pick, el camino que quería, sin que fueran obstáculo las muchas solicitudes que había de ofrecer a un muchacho de su edad un Oxford de donde apenas se había extinguido la voz activa de un Newman, y donde comenzaban a resonar las de Ruskin y Walter Pater. Fué, simplemente, una cuestión de gracia, y así hemos de interpretarlo. ¿Cómo si no? ¿Y por qué explicarlo de otra manera, si tenemos a mano esta explicación, no ya suficiente, sino excesiva, por así decirlo? Fué un caso de gracia. Pero al milagro que la gracia es siempre hay que añadir, en este caso, las condiciones en que operó. Es emocionante leer en el diario de Hopkins las mortificaciones con que combatía, aun antes de entrar en la Iglesia Católica, la tentación para él más terrible de todas: la de hacer su fin la belleza material, para cuya aprehensión estaba tan bien dotado. Su sensibilidad para la forma, el color, el tacto, era agudísima. Para defenderse llegaba a ayunar a pan y agua o renunciaba a no sentarse en un sillón. Nada menos merecía el enemigo. Por eso tendió sobrenaturalmente a buscar el único terreno inmune. Y un buen día visitó a Newman, y unos meses después fué recibido en la Iglesia Católica. No sin luchas y no sin renunciaciones materiales y espirituales. La más dura habría de ser la que hacía a aquella aparente libertad, que, aparentemente también, lo daba todo. Claro que el trueque, en vez de privar de libertad, la concedía. Gerard Manley Hopkins hubo de luchar con lo que dejaba atrás, y lo reclamaba, como criatura suya que era, y con lo que le esperaba. Hubo de renunciar a familia y Universidad, y al dar el último paso, al entrar en el noviciado de la Compañía de Jesús, a algo más duro y más grave, incluso desde un punto de vista de conciencia: a su vocación poética, de una manera eventual al menos. Tenía veinticuatro años. Quien haya hojeado la literatura protestante de los dos o tres siglos anteriores sabe cuánto de peyorativo, de injusto, de confuso hay en esta denominación de *jesuit*.

Pero quienes menos perdonaron a Hopkins fueron los poetas. No

lo comprendieron. Su amigo Bridges, que supo apreciar su poesía antes que nadie, no lo comprendió nunca. Todavía no se lo han perdonado, como si su renuncia hubiera estrangulado su poesía. Porque aparte de quemar sus papeles, al entrar en el noviciado, hubo de guardar un absoluto silencio poético, hasta siete años más tarde, en que compuso *El naufragio del "Deutschland"*. El poeta hizo el sacrificio más hermoso que pudiera hacer: el de una voz que sabía dotada de un acento propio y singular. ¿Qué más podía pedirle? No escribió por obediencia. Estamos en los límites de la hagiografía. ¡Qué hermosa y ejemplar lección de humildad en unos años en los que se ponía al Arte junto y por encima de la Religión, en los que no se delimitaba claramente dónde empezaba el uno y la otra! Y esto por hombre que había bebido la doctrina en las fuentes mismas. Buena réplica a quienes predicaban de la poesía como de la religión del futuro y del poeta como su sacerdote. Subrayemos que la renuncia se hizo por un poeta, y sobre todo poeta, y no por un místico, mucho menos por un poeta místico. En Hopkins había todo lo contrario de propensión al misticismo, y hacen bien en notarlo, tanto Mr. Pick como el Padre D'Arcy. Hay que desechar toda idea de noche oscura al hablar de Hopkins, justamente porque la frase es tan precisa y vaga a un tiempo que ampara bajo su manto muchos defectos de apreciación. En Hopkins hallamos un poeta tan preparado para la aprehensión de la belleza circundante que a veces estremece. Era un palpo extendido para adivinarla, recibirla y recogerla, hasta de una manera morbosa en ocasiones. Y, naturalmente, el sentimiento y reflexión de esta belleza y su encuadramiento en una vida perfecta, fué la tarea de sus días, no siempre fácil, a menudo dolorosa. Que se desaderecen como se quiera estos términos de aspirante a santo y poeta, legítimo poeta, jesuita y poeta, y se verá la dificultad. Hopkins mismo tiene alguna observación sobre esto, y un análisis de casos en que la extraordinaria coincidencia se produjo, como en los de Southwell y Champion. Por eso buscaba, queriendo y sin querer, justificaciones. Una justificación teológica que fué a hallar en Scoto; "aquel, que entre todos los hombres, más inclinó su ánimo a la paz", como le dice en un soneto, y en más de un poema se ve clara su influencia. El primado de la voluntad que Scoto propugnaba, venía a seguir la línea de influencia que en Hopkins habían tenido los *Ejercicios Espirituales*, de San Ignacio, y que tan derechamente encauzaron aquella penetración suya de la belleza, a Dios, su creador, ha-

ciéndola así trascendente y dando a su visión de la naturaleza y a cuanto de hermoso contiene, un valor sacramental que enriquece a su poesía con claridad y misterio, con profundidad y temblor. La misión del poeta es reflejar y devolver a Dios la belleza, "belleza el mismo y su dador".

Despierta Hopkins en nosotros una extraña simpatía y una extraña piedad al leer ciertos pasajes de su diario o sus cartas; aquellos que se relacionan con su incapacidad, no obstante su vocación, para adaptarse a ciertos medios provinciales o parroquiales; aquella conciencia agudísima que en ciertos momentos tuvo, de lo que da y quita al poeta, sentirse o no sentirse asistido por los lectores; aquellos sermones tan patéticos, tan candorosos que no llegaban a la gente y que tanto le atormentaban; aquel insularismo que no se resignaba a comprender las posibles razones que para un irlandés podía tener el serlo. Y es que debajo de su casaca de jesuita y su conciencia de católico, era un sincero victoriano en la manera de sentir a Inglaterra:

Llamadme el tierno amante del nombre de Inglaterra

llega a exclamar. Precisamente de su época de ausencia, o mejor dicho destierro, de Inglaterra y estancia en Dublin, donde lo llevaron cargos docentes a aquella Universidad católica que Newman proyectara, datan aquellos siete sonetos, como una sola voz, angustiada y casi involuntaria expresión de una desolación espiritual, no tan estéril como él mismo se figuraba.

El libro de Mr. Pick centra en su justo lugar estas arduas relaciones del Hopkins sacerdote y el Hopkins poeta, y nos ha sugerido las reflexiones que anteceden.—JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS.

LA CONSOLACION DE LAS COSAS

LA consolación fué un género literario muy en boga en la Antigüedad. Desde la célebre obra de Crantor, muchas otras aparecieron sobre el tema: Cicerón, Séneca, Estacio, Plutarco, escribieron *consolationes*. El carácter romano, grave y sincero, resultaba muy inclinado a las consideraciones confortadoras, que motivadas generalmente por

yecto no se consume... Francia actúa rápidamente; el Pontífice Urbano VIII, francés, otorga la autorización para el enlace, que negará a España. Los protestantes británicos obtienen un nuevo auxiliar y los católicos irlandeses no recobran su libertad.

* * *

He aquí algunos temas comentados, aspectos singulares del gran tema total de Historia y Política entre España y Francia.—CARMELO VIÑAS Y MEY.

LA POESIA EN INGLATERRA

(T. S. Eliot.)

*E*AST Coker (1940), el último poema de T. S. Eliot que ha llegado a nuestras manos, nos ha sobrecogido, y no porque la reacción que supone ante los acontecimientos pudiera ser otra, ya que venía señalada por una serie de hitos, de los cuales el final había sido el patético artículo con el que clausuraba la vida de *The Criterion*, sino por esa postrera fibra de esperanza que en nosotros se resiste tenazmente a ser rota. ¿No quedaba, pues, nada por hacer? ¿Estaba todo dicho y hecho? Al intelectual no le quedaba otro papel que el de sentarse sobre las ruinas del pobre mundo que había ayudado tan estúpidamente a construir, sin fuerza para el clamor o la profecía, que es el único cauce por el que los poetas se han expresado en las decadencias. Por eso, por un instinto de conservación, nos aferramos en la primera lectura a los gritos salvadores del poema, aquellos que, si suponen la confesión de una derrota, son, por otra parte, fuente de futura resistencia y vida. De todo el poema nos sonaban tenazmente aquellas líneas de la segunda parte:

*The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless.*

No cabe poner más breve y transidamente fin a toda una carrera de soberbia intelectual. No cabe una media vuelta más completa, un tornarse más eficaz hacia las únicas vías de salvación. El poeta no habla aquí de él, ni de lo suyo, ni de su obra: representa con sus palabras el arrepentimiento de una actitud general que había conducido hacia un horizonte, a cuyo límite último se había llegado, y donde ni una puerta, no ya un aldabón, que poder golpear se había hallado. La humildad no tiene fin. Llena de aldabones inesperados, de puertas escondidas, de felices escapes, en su aparente pobreza, de recursos de verdad en una palabra. Pero espinosamente se nos clava este otro verso:

For us there is only the trying. The rest is not our business.

Y aquí con poca esperanza. Porque tal línea venía después de otras en las que se nos empapaba de la inutilidad del intento, del intentar, de lo único que en realidad nos quedaba. Toda la dolorosa confesión que es el poema entero resplandece, sobre todo, en esta denuncia del oficio de intelectual en estos últimos veinte años "de las entre-guerras", de esta tarea de aprender a usar las palabras, "de sacarle lo suyo a las palabras para decir lo que ya no tiene objeto que se diga".

Entre estas orillas nos dejaba el poeta en una primera lectura: una patética confesión, sobre un fondo de pesimismo cerrado, de la inutilidad y de la imposición de seguir, con lucecillas que aquí y allá aparecen, alumbran un momento y vuelven a dejarnos en la tiniebla. Comienza el poema con una seiscentista declamación de la brevedad de lo humano. Sobre este fondo sombrío se traza un campo donde unos labradores bailan alrededor del fuego. El ritmo de sus pies al danzar suena al igual del ritmo con que las casas se construyen y se derrumban. Los pies se levantan y vuelven a caer. Cada cosa guardando su tiempo. En la segunda parte, el poeta, tras una introducción, nos confiesa que está cansado "de la lucha con las palabras y sus significados", "que la poesía no importa", y habla claro. Habla claro de la estupidez de los viejos, que parecen guardar sigilosamente secretos que luego no sirven para nada, que nos legan "recetas de engaño". Que no le hablen al poeta de la sabiduría derivada de la experiencia, que no le hablen de la prudencia de los viejos, sino de su tontería, de su miedo, "su miedo a pertenecer a otro, a otros o a Dios".

311

A medida que vamos avanzando dentro de esta verdadera noche oscura del mundo, vamos adivinando que su salida no puede ser otra que el aniquilamiento o la renuncia absoluta a todo. No se le da otra solución a este inevitable desfile hacia los interiores de la tiniebla que la de nuestro San Juan de la Cruz en su Monte. Y esto de un modo casi textual, si no textual del todo. Dice San Juan:

*Para venir a lo que no sabes
Has de ir por donde no sabes.*

Y Eliot:

*In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.*

San Juan:

*Para venir a lo que no posees
Has de ir por donde no posees.*

Eliot:

*In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.*

San Juan:

*Para venir a lo que no eres
Has de ir por donde no eres.*

Eliot:

*In order to arrive at what you are not
You must through the way in which you are not.*

No sorpresa, sino emoción, experimentamos al hallar lo nuestro aquí. La coincidencia literaria es lo que menos nos interesa, quizá la sola cosa que no nos interesa en este caso. En cambio, sí nos interesa ver que las soluciones vitalmente trascendentales no varían. "En mi principio está mi fin", comienza el poema. ¿Qué de extraño que después de un comienzo de entrada en la tiniebla, después de verse sumido en una tremenda noche oscura, un poeta cristiano haya acudido a un renunciamiento, que era lo único que podía ponerle en posesión de la vida? La coincidencia era fatal y salvadora.

Todo el espíritu de contradicción que en la vida humana y ley del cristiano, y que tanto relieve tuvo en el seiscientos, aparece en la cuarta parte —que nuestra salud es la enfermedad, que para restablecernos en la verdadera salud nuestra enfermedad debe empeorar. Con un acento muy de su tiempo lo había dicho Donne con estas o parecidas palabras: "What we enjoy at best is but a neutrality." A Quevedo, al mejor Quevedo nos suena aquello de

The whole earth is our hospital.

Y la salvación en su cuerpo y su sangre, no en los nuestros. Así, sencillamente. Sin más ni más. La dura contradicción de que lo que llamamos vida es apariencia de vida, y lo que no vemos tangiblemente como vida, pero como tal la creemos, es la sola vida; como lo que parece que es no es, y sólo es lo que no lo parece, era el cimiento sobre el que se basaba parte de la poesía del seiscientos y sobre el que vemos basarse ésta. Poesía religiosa en el más puro sentido de la palabra. Poesía llena de esperanza para el que sabe buscarla, mucho más hondamente llena de esperanza que la que la precedió: su gran Arcadia era la vida eterna.

El poema se cierra con los mismos acentos con que se comienza. La cerrazón que disiparon las dos partes anteriores vuelve a aparecer. Caminamos a ciegas. La lucha es ciega y aparentemente sin objeto. Hay que seguir y seguir. Sólo al fin, al avanzar "en los adentros de otra intensidad, para una unión ulterior, una comunión más honda", se entreabre una esperanza. A ella nos asimos, aun cuando se claven en los oídos los llantos finales de olas y vientos y "las aguas vastísimas del petrel y la marsopa", que suenan cerrando el poema.—José A. Muñoz ROJAS.

DOMINIO DEL ESPIRITU

(Tiempo de dolor, de Luis Felipe Vivanco.)

UN avanzado trance de deshumanización crecía, en el quinquenio que antecedió a nuestra contienda nacional, por un ancho sector de la nueva poesía española, calando entre la sazónada y exquisita retó-

LIBROS

Sombra del Paraíso, por Vicente Aleixandre. Editorial Adán. Madrid, 1944.

Cerramos el libro y comienza a poblarse nuestra soledad. Cada libro enriquece nuestra soledad de una manera distinta, cada uno tiene su dádiva para el corazón y el entendimiento. La medida de esta riqueza nos dará el valor de cada libro. Cerrar los ojos y ver. Escuchar. ¿Qué voces, qué visiones nuevas, qué nuevas criaturas nos hace entender, nos trae a los ojos este último libro de Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*? Cerramos el libro y comienza un rumor en la soledad. Es un rumor de selva, un sonar de aguas limpiísimas, es un mundo ingrátido el que se abre a nuestros ojos. No sin que aquí y allá salte, inevitable y dichosamente, la angustia. Van los ríos entre felices orillas, surgen virginales criaturas en un mundo que chorrea delicia, están las islas llenando su lugar en el gozo de los océanos, están las ciudades colgadas mágicamente sobre el mar. Y el mar sonando. El mar parece sonar en toda la obra de Vicente Aleixandre, le sirve de fondo fiel, lo anima con su grandeza. El mar y el amor, enterneciéndolo y endureciéndolo, dándole unidad y sentido. El amor que todo lo ata. ¿Qué sería sin él de esta naturaleza? ¿En qué desasida condición no quedaría este mundo recién creado y tiernísimo sin este supremo habitante? Sería un paraíso estático, muerto; sería un pobre museo de bellezas. Sin esa leve señal que es la huella amorosa, que se siente más que se ve, menos imponente que los árboles altísimos, que el viento que parece borrarla, que el agua que la confunde, no hay poesía posible en el mundo.

El libro es una añoranza del paraíso perdido, la sombra en el alma del mundo mejor, de la edad dorada de que fuimos desterrados.

Los poetas son entre los hombres los depositarios de ese sueño. Y en última instancia a ese afán responde siempre la poesía, evocación de un mundo feliz, creación de una realidad superior, liberación de la que nos rodea, vuelta a la que perdimos, invocación a la que nos aguarda. De ahí la importancia del poeta, su lugar único entre los hombres, su carácter casi mítico. El poeta viene a ser una lengua por la que la hermosura de lo existente habla, una especie de voz cantante del universo. Esto es importante, especialmente importante en la poesía de Vicente Aleixandre. Aquí la relación entre la dichosa realidad perdida y el poeta es directa, es decir, que su invocación no tiene lugar mediante otros elementos que nos hagan añorarla remotamente, sino que constituye el objeto próximo del canto del poeta. De ahí la relevancia del poeta mismo en el canto, su misión de elegido, el elegido por excelencia, hombre entre los hombres, "con el éxtasis y terror de sentirse elegido". Siempre sucedió algo parecido con los poetas, pero nunca se tuvo una conciencia tan grande de esto como en el romanticismo, ni la tuvo, sobre todo, el mismo poeta: recoger el temblor del universo, hablar por los hombres, darles lengua y voz. La fidelidad a esta misión los llevaba a recoger palpitaciones momentáneas que hoy pueden parecernos poco relevantes. De ahí la variedad de la materia poética que, en el fondo, implica una fidelidad a la vocación poética. De todo el enorme ámbito de la materia poética nada más tentador que el tema de la recreación del mundo, el de la relación del poeta o el hombre con lo creado, ya como mera contemplación deleitosa, ya como activa reacción. Al atender el poeta, como es el caso de Vicente Aleixandre, a aquellas correspondencias más puras y directas, menos implicadas por circunstancias temporales o particulares, al echar mano de los materiales más virginales, realiza más hondamente la recreación del universo que es toda poesía, va más al corazón de la sustancia poética, al goce y razón de la realidad. Y para ello lo primero que hace el poeta en medio de la masa sin forma es traer un orden, poner las cosas en su lugar, es decir, en armonía: nada más y nada menos. Piénsese al hablar de orden, no en el orden muerto, que es precisamente lo contrario de la libertad que implica la creación poética, sino en un orden vivo tal como el que reina en los espacios: eterno pero no muerto, sin ni siquiera dudas de muerte; creándose cada instante. Así las cosas, con esta vivísima perspectiva de dicha, nada tiene de extraño que al contemplar el poeta la obra de la

creación sienta el terror de que el hombre lo perturbe y llegue a exclamar:

¡Humano, nunca nazcas!

No nazcas, porque lo echaremos todo a rodar; sí, sí, todo a rodar para empezar de nuevo, para no acabar. El poeta lo sabe bien; pero sabe también que sin dolor no se va a parte alguna. Esa es la debilidad de su ala. Esa, en el fondo, su desesperación y su sabiduría. Nace y verás. Y nace y vemos. Vemos esa dulcísima, esa amarguísima sensación que pone el hombre en las cosas. Por aquí ha pasado el hombre, pudiera decirse como máximo elogio de un libro de poesía. Por *Sombra del paraíso* transcurre el hombre, con sus viejísimas ansias, con sus tiernísimos deseos. El hombre tal como salió, si no de las manos de Dios, sí de las puertas del otro paraíso, del terrenal, el hombre de que nos dolemos y con él nos gozamos, con todo su hervor, su dulzura, su desesperación, su vida. Se le va viendo por el libro, olvidado a veces de sí mismo, es decir, de aquel dolor y pena que es él mismo, hecho un recreo más con el recreo de la belleza que le rodea y de la cual es el libro un espléndido espejo que la refleja y agranda, minúscula y enorme, sin perder ápice de ella. Como si estuviera este libro dentro y fuera de la belleza del mundo a un tiempo. Esa totalidad es la que le da resonancia en nosotros. Nos suena, nos resuena. No este verso, no aquella línea. El libro entero que es uno y no porciones. Esta sorda resonancia es la que nos hace, a raíz de su lectura, anteponerlo involuntaria y dichosamente a nuestra visión cotidiana de las cosas. Son éstas de otra manera ahora. Estos eucaliptos de todos los días, estos fieles y diarios olivos, estos cotidianos cedros del jardín, este césped que agosta el verano andaluz, estas flores estivales, los nardos y los jazmines, ¿qué les ha tocado que el color es otro, que es otro el olor? Y al principio no nos damos cuenta. Su aire es más virginal, más fresco, no parecen de esta tierra donde crecieron. Y hallamos de pronto que están reflejando la hermosura del libro, que ha quedado resonando en nuestra alma. ¡Oh secreta comunicación! ¡Oh levantada concordancia! He aquí la virtud de la poesía que se derrama de nosotros a las cosas y las cosas nos la devuelven, que halla su eco y su resonancia en ellas, que nos hace centro de inesperadas concordancias. Nos deja resonando dulce y eternamente, como cuerdas, como teclas.

Sin querer, entre el regusto del libro, íbase encajando éste en nuestro pensamiento, como poesía romántica, con una serie de razones que su lectura no hacía sino consolidar. No que importe mucho para su goce, pero sí quizá algo para su entendimiento. Poesía romántica por su tono, por su pasión, por su falta de bordes, por la posición en que coloca al poeta. En esta misión definidora hay poemas ejemplares. Uno es el primero, EL POETA, que lo sitúa como aquella voz cantante del universo de que hablábamos arriba. Ese "ademán de selva" con que se dirige a los hombres, esa "inmensa lengua profética", esa visión del final del poema, en que el poeta parece como un puente que atara la tierra al cielo, son bien significativos de esta actitud. Lo que en el libro sigue, ejemplifica, si no intencionada, sí afortunadamente. Estas cosas suceden no porque se quiera así, sino por su propia virtud. La voluntad, pudiéramos decir, está en las cosas. Este poema define también el contorno del libro, o mejor su falta de contorno. Entre la realidad de piedras, mares, aire, ríos y plantas, y el poeta no hay frontera. Cuando se dirige a ellas no lo hace al modo de la vieja poesía romántica, distinguiéndolas de él y elevándolas a la dignidad humana, dándoles oídos como Espronceda al sol, sino haciéndose uno con ellas, ya dulce, ya furiosamente. Llámese panteísmo, llámese como se quiera la figura. La cosa venía de lejos en la poesía de Vicente Aleixandre, pero aquí se ha acendrado, se ha definido más puramente, como tantas otras características suyas. El poeta es sangre del universo, lo siente en él, se siente universo él mismo.

Montañas, sangre de mi vivir

llega a decir. Hasta qué punto alcanza ese desleimiento puede comprobarse en el poema *Al cielo*, por citar un ejemplo:

*Hundido en ti, besado del azul poderoso y materno,
mis labios sumidos en la celeste luz apurada
sientan tu roce meridiano, y mis ojos
ebrios de tu estelar pensamiento te amen,
mientras así peinado suavemente por el soplo de los astros,
mis oídos escuchan al único amor que no muere.*

Se explica y disculpa que alguien haya hablado de misticismo alar-

gando el vocablo hasta extremos que en nuestro sentir no alcanza. Ni creo que haga falta. Lo cierto es que en castellano no se había llegado nunca, que yo sepa, a esto. Nadie había cantado como canta Vicente Aleixandre en su *Sombra del paraíso* este gran amor desnudo por la naturaleza, este goce altísimo, final en ella, esta alegría casi pagana de la realidad. Era ésta una voz que había sonado ricamente en otras literaturas. No me meto en ejemplos ni interesa su relación con el de Aleixandre. Ya vendrá quien escarbe con mayor o menor acierto. Lo que sí parece verdad es que esta línea de la poesía romántica, española estaba inédita en España, que la poesía romántica llevada de otros aires o traída de otros destinos, no había cantado nunca esta relación del hombre con lo creado, sin referencia a realidades más trascendentales. Los límites aquí son el mundo y el poeta. De ahí el aire de fatalidad que tiene que orillar forzosamente el libro, los asomos dramáticos que han de aparecer donde se hallen la naturaleza y el hombre. Al referir este gran mundo creado y esta hermosura al límite que es el hombre, se crea un aire vago y trágico, que respalda hermosamente el libro.

*Por un soplo celeste redimido un instante
alzas tu incandescencia temporal a los seres...
Mira tu cuerpo extinto cómo acaba en la noche.
Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla apagada,
a tu certera patria que tu pie sometía.*

Así se canta en el espléndido y significativo poema *Al hombre*.

Esta limitación, o mejor dicho su conciencia, constituye la grandeza del libro. A veces, el poeta parece olvidarse de ella e invita al recreo de lo existente:

ebrios de luz sobre la hermosa vida,

no obstante que todo muera con el universo,

ascua pura y final, que se consume.

Así en poemas que son afirmaciones de este gozo de la realidad, en anchurosos poemas que no turba ninguna sombra y que se recrean

en su propia hermosura, en otros donde asoma el sentido de la trágica caducidad de esa misma hermosura, en otros calientes de una sensualidad que llega a herir y turba sabiamente el aire sereno del libro, va transcurriendo éste, todo él variaciones felices y extremadas de un único tema. No que pretenda el poeta establecerlo y desarrollarlo: se trata, como es natural en poesía, de proclamar belleza. Y, sin embargo, este libro, frente a tanto otro, trata de algo. Algo que a todos nos interesa, que lo llevamos más que nada en la masa de la sangre, como que constituye la sangre de nuestro sueño, y que subraya el goce sin pretenderlo. Detrás de esto, como detrás de toda auténtica poesía, hay una filosofía.

Como el más filosófico de los géneros calificaba Aristóteles a la poesía. Todo el libro ha sido una afirmación de esta filosofía, de la hermosura del mundo creado y de su goce, de su trágico goce, si se quiere, en ocasiones. Alternando sensualidad y serenidad, cualidades bien paganas, lo nítido y lo misterioso; enriqueciéndonos siempre, llegamos al poema final. Hasta aquí no ha habido verdaderamente duda. Por bien o por mal, el mundo era hermoso y a gozarlo tocaban. Tenía lo que no puede faltar a ninguna creación para hacerla completa: su "venial desliz", su riesgo. Este riesgo que apenas ha apuntado en el libro se desborda en el poema final. ¡Qué generosa confesión! *No basta*. Y en todo el libro, que no tenía ningún vacío, que era redondo y total sin resquicio, suena por vez primera esta palabra, vacío. Vacío de Dios, ausencia de Dios. Y eso que parecía no faltar nada al alborozo y a aquel hondo sentido de fusión con lo creado que llenaba estas páginas. Fatalmente finito este mundo, no había por qué traer problemas sobre su infinitud, sino afirmaciones sobre su belleza; dejarse ir por los ya desencadenados, ya lentos, siempre anchurosos ríos de esta hermosura. Y aquí en *no basta* se llega a otro límite que los borra todos, que no es el nombre, ni la naturaleza, ni la realidad creada. A partir de aquí no hay límites: Dios.—JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS.

El velo de Verónica, de Gertrudis von le Fort. Afrodisio Aguado. Madrid.

Cuando un lector atento dobla la última página del libro que ha seguido con interés, no suele preguntar por el casillero que le





CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
PATRONATO JOSÉ M.^a QUADRADO

GIBRALFARO

REVISTA DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MALAGUEÑOS



AÑO II

MALAGA, 1952

N.º 2

NOTA SOBRE EL ENCANTO DE LA «FÁBULA DE GENIL»

POR

JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS

La FÁBULA DE GENIL es obra de juventud. Mantiene toda ella ese tono de esperanzada tensión y entusiasmo que sólo se dan en esa dorada edad. Al joven Espinosa, deslumbrado por la ufanía de un mundo que se le entregaba alegre y sin roce. Calentado por sus lecturas clásicas y animado por la facilidad con que la lengua se le ofrecía, le sale claro, el verso de la FÁBULA. Y así es el comienzo:

También entre las ondas fuego enciendes
Amor, como en la esfera de tu fuego

Esto no es sólo un arranque convencional, sino la afirmación de un dicho muy viejo que han hecho suyo todos los jóvenes: que el amor echa a arder a las mismas aguas. En estos dos versos está la proposición sobre la que va a versar la FÁBULA: Los prodigios del amor. Pero este poema de amor, contiene elementos bastantes para convertirse en una historia de amor. Esta feliz combinación narrativa y dramática es parte responsable de su frescura y perenne juventud.

Los antecedentes son conocidos. José María de Cossío los ha estudiado con brillantez. Los modelos eran, como en toda buena poesía renacentista, clásicos. En el caso de la FÁBULA los modelos fueron Ovidio y Virgilio en menor escala. La personificación de un río es recurso usado abundantemente y tiene la clara ascendencia ovidiana.

Espinosa escoge por lo pronto un río, no local enteramente, el Genil de recorrido ilustre. Como que ata las varias y ricas Andalucías. La historia de la poesía castellana en la edad de oro discurre por el cauce de sus ríos. No hay río sin poeta, no hay poeta sin río, pudiera ser axioma general. Hasta los ríos más humildes como el Manzanares o el Guadalquivir fueron ilustres por la voz de sus poetas. Sobre este elemento real de un río cantante y sonante, surge la personificación: El Genil es un joven dios pero un dios con una gran debilidad humana: el enamoramiento de una de sus propias ninfas, la ninfa Cynaris. La situación está planteada breve y efectivamente:

El claro dios Genil sintió tus lazos,
que a la náyade Cynaris adora;
ella le hace el corazón pedazos,
y él crece con las lágrimas que llora.

Notemos cómo el poeta hace uso de una expresión realista hasta el extremo: ella le hace el corazón pedazo. Como si dijéramos: lo tiene destrozado. No de otra manera expresaríamos el lamentable estado de un novio no correspondido. Pero tal expresión realista está inmediatamente contrabalanceada por otra de muy distinto tipo: él crece con las lágrimas que llora, que tiene su ascendencia literaria y que no se cuece en la olla de Espinosa. La transposición lleva sorprendidamente el ánimo del lector y más cuando en los versos siguientes introduce elementos descriptivos:

corta las aguas con los blancos brazos
la Ninfa, que con otras ninfas mora
debajo de las aguas cristalinas,
entre aposentos de esmeraldas finas.

Tampoco estas ninfas fueron invención de Espinosa. Fueron unas ninfas afortunadas en la poesía castellana desde Garcilaso en adelante, aunque Garcilaso fuera a su vez importador de ellas. Pero la ninfa se hallaba haciendo justamente lo que menos se le puede ocurrir a nadie que haga una alta ninfa: cosiendo y bordando, como cualquier muchacha casadera. Tampoco este detalle es original en Espinosa; pero le da color y gusto a la situación. Hay dos versos llenos de claridad y encantado movimiento para describir la llegada del dios Genil:

y, por enternecer a aquel diamante,
sobre un pescado azul llegó cantando.

Quizá el encanto de estos dos versos esté en el contraste entre la dureza de la ninfa y la ligereza y fragilidad del dios subido en un pescado azul. Pero no cesa aquí el encanto. La FÁBULA entera es un tejido de incidentes realistas, domésticos casi, con un fondo irreal y fantástico a cargo de personajes que son ríos y hombres a la par, muchachas y ninfas. No me estoy refiriendo a la originalidad de tales incidentes sino al ambiente original que crea en torno de ellas Espinosa.

Lo esencial de la FÁBULA es la sobriedad. Cualquiera diría que un poeta barroco no podría ser sobrio. Espinosa toma donde le conviene, pero nunca más de lo que le conviene y siempre eliminando más de lo que toma. Con tres octavas ha tenido bastante para hacer la invocación y plantear la situación. Venticuatro versos en total para algo en que cualquier poeta hubiera necesitado un ciento. En la queja de Genil que sigue emplea seis octavas. Dice en una quién es, enumera en cuatro sus riquezas y emplea la última en su demanda.

La matización y distribución de los elementos descriptivos y dramáticos es magistral. Espinosa era hombre de jardines y según he dicho en otra parte de «acompañadas soledades». Estas octavas en que Genil hace su descripción y enumera sus riquezas, traen algunas de las maravillosas flores que el poeta tanto amaba y en las que tanto debió complacerse. Son las flores naturales que crecen en la margen de los ríos y en las huertas andaluzas. Hay una recreación en estas dos octavas demasiado fresca para ser un mero recurso literario. El poeta sólo pone en la orilla de Genil aquellas yerbas nobles y salutíferas y evita las que popularmente se tienen todavía por perniciosas como la adelfa. La octava que comienza

Hay blancos lirios, verdes mirabeles

Cautiva verbal y gráficamente: el encanto de los descrito está tan aparejado con la gracia y el matiz en la descripción, que el efecto en los ojos y el ánimo del lector, no puede ser más que pura delicia. Es una descripción acumulativa, deslumbrante de color. El poeta describe como si pintara. No es el único caso de poeta barroco aficionado a la pintura. Algún poema suyo está inspirado en cuadros concretos. Era un recurso

común a muchos poetas secentistas. Crashaw compondrá algunos años más tarde uno de sus mejores poemas a un retrato de Santa Teresa. Subrayemos que las flores son flores populares, en cualquier huertecillo o jardín andaluz lleno de arriates y tiestos. Junto a este mundo hermosísimo, caliente de color y olores, coloca inmediatamente Espinosa otro, el subacuático. Sigue la exquisita y sobria matización en el uso de elementos. Habla el Genil:

Yo, cuando salgo de mis grutas hondas,
estoy de frescos palios cobijado,
y entre nácares crespos de redondas
perlas mi margen veo estar honrado.

El paisaje cambia. Los ojos se entornan a una luz verde. Las plantas serán frescas plantas de río: yedra, tarajes. El Genil lo tiene todo, en el agua y en la tierra y no tiene lo que más quisiera: el amor de su ninfa, «la lumbré de sus ojos». Es una declaración en toda regla. Y popular es la reacción de la ninfa: ponerse colorada y arrojar lejos de sí el bastidor en que bordaba. Pero Espinosa lo dice sabiamente: «cubrió de matices rojos el carmín de su mejilla». Esta combinación de lo sabio y lo popular no puede dar por resultado más que un tono deliciosamente humorístico, como tan agudamente ha notado Vossler. Es inevitable. Si un dios que es además un río se declara a una ninfa y ésta le responde con el gesto de una muchacha ofendida, arrojando lejos de sí el bastidor en que bordara, el resultado será desproporcionado. De la graduación y el matiz en la desproporción dependerá todo: si es tan delicada como en el caso presente, la obra está salvada.

El dios-novio se queda literalmente helado ante la respuesta de la ninfa. A cualquier mortal le hubiera sucedido lo propio. Se queda primero helado y luego se enfurece. Entretanto (rasgo precioso) deja caer el instrumento cantor que se lleva las aguas de su propio llanto. Y promete vengarse. Acudirá a quien tiene que acudir y le dará sus quejas de la muchacha. Dicho y hecho. Genil parte para el palacio de Betis. Ahora las maravillas son artificiales. En este fantástico palacio subacuático vé Cossío la nota más original de la FÁBULA. Los umbrales son de plata, diamantes las puertas, corales y nácares los clavos, oro los quicios. Y en medio de este mineral prodigio algo caliente que viene a romper su frialdad: las fuentes que

con pie blando, en líquido camino,
corren cubriendo con sus claras linfas
las carnes blancas de las bellas ninfas.

De nuevo Espinosa ha evitado recargar la decoración recargando un solo elemento: las carnes blancas de estas bellas ninfas vienen a salvarnos de tanto inanimado prodigio. Y en el centro de este palacio, el viejo Betis a quien expone su querella.

La inspiración no ha decaído un momento. Betis oye y por medio de un tritón convoca a todos los habitantes del cristalino reino. Aparece una nota sensual no muy frecuente en Espinosa:

Cuantas viven en aguas ninfas bellas
(que burlan, los satíricos silvanos,
que arrojándose al agua por cogellas,
el agua aprietan con lascivas manos).

Van llegando los convocados y se hace silencio. Pero un poeta del seiscientos no hace silencio de cualquier modo. Una cosa tan intangible como el silencio aparece corriendo una cosa tan material como una cortina:

Ya que corrió el silencio las cortinas,
dando angosto camino al blando aliento.

Habla Betis para anunciar el casamiento de Genil, «que ha merecido a Betis por padrino». Betis aparece como un viejo influyente familiar que quiere que todo quede bien y que para suavizar la situación se ofrece por padrino. La ninfa se ruboriza. Los asistentes se dividen. Unos son partidarios de la ninfa; otros del río. Hay un aire de reunión popular en todo ello. El rumor sube. Espinosa compara este rumor al de las abejas. Aparte la sugerencia virgiliana, debió escuchar muchos colmenares en sus retiros porque se deleita en más de una ocasión trayéndolos a su poesía. En esta de la FÁBULA hay una proximidad encantada a la realidad medio humana y rumorosa de una colmena:

Como cuando en solícitos tropeles,
por mayor majestad de sus castillos

ricos de olor, vestidos de doseles,
entre selvajes cercas de tomillos,
guardando rubias, perezosas mieles.

«Rubias, perezosas mieles» el hallazgo de adjetivación y expresivo es notable. Hay en la reunión un momento de expectación. Nadie sabe lo que va a pasar. Betis para facilitar el caso coge las manos de los novios y las une. En esta octava, refiriéndose Espinosa al natural temor y cortedad de la ninfa usa la palabra melindre, «el melindre que es dado a las doncellas». Teme que la ninfa no sea melindrosa y ello lo eche todo a rodar. No, no, todo parece felizmente concluído cuando la ninfa

quedó llorando en agua convertida.

Apenas hay en la edad de oro pieza equiparable a esta. Escrita en el preciso momento intermedio entre las últimas creaciones del renacimiento y las primeras del barroco, tiene la virginal fuerza de las primeras y los recursos y hallazgos expresivos y coloristas de las segundas. La sobriedad, la gracia, la equilibrada distribución de lo dramático y lo descriptivo, de lo sabio y lo popular, el apasionado desinterés que el poeta toma en los personajes y el asunto, el perfecto manejo de estos elementos, hace de la FÁBULA una obra maestra en su género. De ello es muestra la extraordinaria vitalidad poética de que nos habla Cossío y el hecho de que haya interesado por igual a los poetas del neoclacisismo, a los románticos y a los modernos. Como uno de esos cuadros antiguos, parece recién salida de mano de su creador y solicita incesantemente la curiosidad y el goce de quien la lee.



EL RESPLANDOR DE IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS: EVOCACIÓN

José Antonio Muñoz Rojas¹



He visto a Ignacio Sánchez Mejías con mis ojos de doce o catorce años. ¿En la plaza de Antequera a donde nos llevaba mi padre las corridas de agosto? ¿Con Rafael *el Gallo* que esperaba al toro sentado en una silla de anea en medio del ruedo? ¿Sueño? ¿Dónde están las fronteras de la evocación y del sueño? ¿Alternando con Juan Belmonte y Saleri? ¿Sigo soñando? Ignacio de blanco y negro encerrándose en tablas para plantar un par de banderillas al toro como Dios manda y que él tan bien hacía. No creo que sueñe. Habría que repasar los carteles de toros de los años veinte y ver en los que aparecía toreando Ignacio Sánchez Mejías. Desde entonces a esta conmemoración van más de sesenta años ¿Qué queda sino el recuerdo, más bien el resplandor del hombre, de la plaza y de la ocasión? Y este hijo, de aquel gran aficionado que fue mi padre y que me llevaba a los toros.

Mucho tengo que agradecer a los organizadores de estos cursos de la Fundación de Estudios Taurinos y muy singularmente a mi buen amigo Pedro Romero de Solís por haberse acordado de mí para intervenir en ellos, siquiera sea con la brevedad y falta de conocimiento que seguidamente

¹ En 1998 recibió el premio *Góngora* de poesía, y, en 1999, el *Nacional*.

vais a ver. He tenido siempre la suerte de contar con buenos amigos en Sevilla, una larga tradición desde los tiempos de *Mediodía* y de Joaquín Romero Murube, entonces redactor de aquel *Correo de Andalucía* que se vendía con veinticuatro horas de retraso, de madrugada, en la Punta del Diamante. «¡Qué bueno viene el Correo!» proclamaba la vieja vendedora en sus aledaños. De oficial del Ayuntamiento pasó Joaquín a la alcaldía del Alcázar en aquel turbulento año de 1931. Fue gracias a sus muchas habilidades y al amparo de las autoridades republicanas de entonces, claro que renunciando al precioso título de alcaide de los Reales Alcázares y pasando a ser sólo un mero conservador de los mismos.

Perdonad esta digresión, pero hay nombres que pisar Sevilla y venírsenos a las mientes es todo uno. La historia de los avatares que mantuvieron a Joaquín como conservador perpetuo del Alcázar es una de las más señaladas en los anales de esta ciudad.

Ya sé que no es de esto de lo que se me ha invitado a hablaros sino del enunciado que figura en el programa, "Sánchez Mejías y la memoria literaria". No siendo un gran aficionado a los toros, sino un seguidor constante e interesado de ellos, me encierro, por segunda vez, en este ruedo sevillano para decir algo de lo que sólo me llega el resplandor: de un torero singular y de sus concomitancias literarias, singulares también. La otra vez que rocé estos temas taurinos fue pregonando a alguien que pudiera estar aquí y hacerlo ahora mejor y con más gracia que yo².

² El autor presentó a Rafael Atienza, marqués de Salvatierra y teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Ronda cuando pronunció el Pregón Taurino de 1997, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla (Nota del Director).

He dicho que de este personaje Ignacio Sánchez Mejías sólo me llega lo que fundamentalmente queda de los héroes: su *resplandor*, del que se excluyen las muchas alambicadas interpretaciones a que tan aficionados fueron sus amigos y exégetas taurinos del veintisiete a cuyo frente figura el más singular de todos y su corifeo, Pepe Bergamín. Por *resplandor* entiendo algo que no expresa enteramente el diccionario, porque, más que luz, es la perennidad de una luz que sigue dejando un hombre cuyas acciones se perpetúan más allá de su existencia. ¿No habéis reparado que, entre las cualidades que añaden algo único a las facciones de una mujer guapa, hay una que como no se llame resplandor no hay otra manera de llamarla? Hay mujeres en las que el encanto de su rostro está respaldado por algo que no consiste en la mera perfección y regularidad de sus rasgos sino que está en ellos y produce una luz indefinible, que es más que gesto y sonrisa, una luz que les sale de dentro.

Pensaréis que me estoy yendo por las ramas, como en efecto me estoy por haberme metido en berengenas de los que poco entiendo y menos qué decir, pero he dado con una palabra que viene bien a mi propósito y nos ayudará a entender algo de este personaje para los que se han convocado los excelentes intérpretes que figuran en el programa de estos cursos y lo harán cumplidamente. Por eso yo, más que memoria literaria, llamaría a esta pequeña disertación el resplandor de Ignacio Sánchez Mejías. Porque de la memoria escapa algo consustancial que no consiste en el relato de la pura acción, del puro gesto, sino del eco diría de ese conjunto de hechos y rasgos singulares de las personalidades que rozan con lo mítico como es el caso de Ignacio Sánchez Mejías.

Muchas cosas he perdido en mi vida, no sólo objetos, que eso es hasta conveniente a veces, sino ocasiones, y una de ellas es no haber tratado personalmente a Ignacio Sánchez Mejías. Separados por la edad no lo estábamos tanto como unidos por nuestros amigos comunes que tan decisivos fueron en su vida, los que figuran en la famosa fotografía del Ateneo sevillano con la excepción de alguno de ellos. Tales fueron Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Pedro Salinas y Jorge Guillén. Leyendo ahora la excelente, aunque breve para mi gusto, biografía de mi amigo Andrés Amorós, y los testimonios que trae a colación, me doy cuenta de lo asequible que hubiera sido Ignacio para mí. El libro de las ocasiones perdidas es más extenso que el de las ganadas, unas veces por timidez, las más por desidia, o falta de tiempo y lugares coincidentes. Quizás halla supuesto para mi edificación y mi goce no conocer en vida a Antonio Machado, compensado de sobra con el continuo trato y amistad en su poesía a lo largo de mis muchos años.

Fue Ignacio Sánchez Mejías singular en todo. Fue singular en vida aunque no llegara a colmar sus infinitos empeños. Hombre de ganas infinitas, ningún deseo, ninguna voluntad le fue ajena. Batallador y empecinado, se volcó en inútiles polémicas y en persistir en una profesión para la que, en aquel momento, no estaba ni física ni moralmente preparado y que le llevó a su fin. Su soberbia aparece un tanto atenuada por la humildad con que aceptó papeles subalternos, peón y banderillero al lado de los grandes maestros. También como en el caso de Federico García Lorca había un trasfondo de melancolía, de ese gran solitario que todo triunfador lleva consigo y que advirtieron sus amigos y familiares, esa nostalgia de ternura que

alguna vez expresó. Claro que eso no implicó la renuncia a ese más y más que fue su vida y su tragedia.

Entiendo por memoria literaria los recuerdos que dejó entre los escritores amigos y los testimonios que éstos le tributaron a su muerte. Andrés Amorós ha recogido los más importantes de aquéllos, el de Joaquín Romero Murube (otra de mis penas y mis ocasiones perdidas no haberlo recogido de sus mismos labios). Las cuatro pinceladas con las que nos lo presenta son en su brevedad bien sugeridoras de la actitud vital de Ignacio Sánchez Mejías, algo entre el desdén y la elegancia, la ironía y la perpetua inquietud. Aquella gran procepción que le iba siempre por dentro y no le dejaba parar.

Quizá lo que se hubiera avenido mejor a su ambición y sus condiciones fuese el ejercicio de la política y en la que no llegó a ser ese posible diputado a Cortes que vislumbró algún amigo. Sobre todo en los años decisivos que le tocó vivir y morir en una España que era un caldero hirviendo de pasiones y presagios.

Para la ambición de Ignacio Sánchez Mejías, nos parece escaso el mundo de los toros, a pesar de sus muchas apariencias. Héroe como se sentía sólo quizás en el poder y en sus vastos ámbitos existían faenas de más largo alcance y de fama más perdurable. Esta es una de las cuestiones que con más insistencia se me han planteado en la consideración de este hombre. Tal vez la sombra cercana de su cuñado *Joselito* y su amigo Belmonte, los grandes héroes taurinos de la época, lo acercaron inevitablemente a los toros, pesó en él más la tentación del riesgo, el abismo del peligro. Carecía evidentemente de la virtud del saber esperar y la paciencia necesaria a cualquier acción política. Hombre de urgencias que exigían satisfaccio-

nes inmediatas y resonantes. El toreo era, en su tiempo, lo heroico. «Si Ignacio hubiera cumplido los veinte años en 1918, hubiera sido cualquier cosa heroica y difícil, todo menos torero»; tal fue el juicio de Joaquín Romero Murube.

Nos dice Joaquín Romero Murube que Ignacio no podía cantar, ni escribir versos, de ahí aquella intemperancia que muchos le reprochaban. Fue en la plaza, sobre todo, donde brilló su genialidad. No fue el torero de su generación, mejor representada por Belmonte aunque los amigos de éste pertenecieran más bien a la generación anterior, la de Pérez de Ayala y Ortega. Lo que sí es singular es la integración y coincidencia de la figura de este torero, de un muy especial perfil, con un grupo de profesores y poetas de lo más vario y valioso que se haya dado en las letras españolas, en cuanto a su calidad misma y aportaciones personales y por los lazos de amistad auténtica que los unieron. Ahora que se están publicando los epistolarios de muchos de ellos es conmovedora su relación personal, con alguna inevitable excepción. Caso raro en la tradición española de despiadadas guerras literarias entre sus más insignes miembros.

Aun sin haber mediado la trágica circunstancia de su muerte, el nombre de Ignacio Sánchez Mejías hubiera estado siempre asociado con la gentes del 27, no simplemente por razones literarias sino por la irradiación desbordante de su personalidad, su simpatía y por su generosidad sin par. La expresión, el gesto, con que aparece en esa fotografía, entre Salinas y Guillén, ladeado el sombrero (el único que lo lleva), es la de un hombre a gusto en un mundo que considera propio (Fig. n.º 8). Por eso, para mí es sorprendente el testimonio tan negativo de Hemingway: «Siempre respeté su valor con los palos y su insolencia. No me gusta como torero, ni



Lám. n.º 29. – Ignacio es trasladado por el callejón a la enfermería. Llevado en ambulancia a Madrid falleció al día siguiente. Era lunes 13 de agosto de 1934, Sánchez Mejías. ¡Qué gran torero en la plaza! Fue enterrado en el cementerio de San Fernando de Sevilla en el mismo mausoleo de Joselito *el Gallo* (archivo familiar).

como banderillero, ni como hombre». Durísimo juicio que cita Amorós. Cualquiera hubiera dicho lo contrario.

¿Por qué fue torero? Quizá porque en su tiempo y circunstancia no había otro campo en el que pudiera desarrollar sus posibilidades vitales más que en el toreo. Ni por situación social ni por tradición directa, como es lo frecuente, estaba llamado a serlo. Sólo en la tentación irresistible del riesgo y la gloria, y la necesidad inmediata de que, únicamente, en el cauce heroico del toreo cabía volcar el caudal de sus ansias infinitas de ser. Algo que le era consustancial, el ahínco de sobresalir y afirmarse.

Tuvo siempre una cita con el abismo del peligro. Y la urgencia de afrontarlo. No cabe imaginar un Ignacio Sánchez Mejías, longevo y aburguesado, rematando su vida más que como la remató. Incluso hubiera completado más su perfil humano muriendo de una cornada fulminante, que es la que merecía su inmenso corazón, no la muerte arrastrada y lenta que le fue dada.

De los numerosos tributos poéticos publicados a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías hay un cierto número de ellos que, leídos con la perspectiva de ahora, cincuenta años después, se evidencia el paso de los años y el sello del momento en que fueron escritos. Y eso a pesar de que, entre los autores, figuran los más insignes poetas de la generación. Conservan la maestría y su buen hacer poético, el reflejo y la admiración que les producía su héroe. Ni en la breve reseña de Andrés Amorós ni en la referencia del Cosío faltan ninguno de los nombres esenciales de la generación. Gerardo, Miguel Hernández, Rafael Alberti. Gerardo Diego, el más conocedor y auténtico aficionado, no aparece aquí en un momento de su gran excelencia lírica. No diga-

mos Alberti. Carecen a mi juicio del hondo sentido trágico que tuvo la corrida de Manzanares. Sólo lo consiguió plenamente el *Llanto* de Federico García Lorca. A estas alturas las dos muertes, las de Ignacio y Federico parecen más alejadas de lo que estuvieron en realidad. Sólo un par de años, los que van de agosto de 1934 a julio de 1936. Dos muertes apenas separadas por el tiempo y concomitantes en su dramática realidad y, sin embargo, distantes en sus motivaciones y circunstancias. Coincidentes el poeta y el torero en sus glorias bien ganadas y en las predestinaciones comunes de sus muertes. Las separaron la aceptación de algo perseguido en el caso de Ignacio, al de una ignominia sin justificación posible en el de Federico García Lorca. Dándole tiempo a éste de componer una de las dos, con la de Jorge Manrique, más hermosas elegías del castellano. El derecho a la propia muerte es lo más sagrado que tiene la vida. Cada uno nace con su muerte, negársela como a García Lorca excede los límites del crimen.

Hacía mucho tiempo que no releía el *Llanto* de García Lorca. Ahora lo he vuelto a releer por este motivo. Suelo decir que la lectura de la poesía requiere un estado de gracia como me advirtió hace muchos años mi amigo Moreno Villa. Nunca se nos acaban de desvelar los misterios y sentidos del poema. He hecho una experiencia con el *Llanto*: leer "La cogida y la muerte" suprimiendo, salvo en la primera parte y la final, el ritornelo como innecesario. No lo era en absoluto. ¡Qué bien sabía el poeta lo que hacía! Ese redoble de la hora era imprescindible para la apoyatura de las alusiones directas y las metáforas: «el viento se llevó los algodones», «en las esquinas grupos de silencio», y «el toro solo corazón arriba» «trompa de lirios por las verdes ingles». Para acabar con la

consumación: «las cinco en sombra de la tarde», ese «en sombra» que añade es definitivo.

En la segunda parte, “La sangre derramada”, está el poeta aludiendo a su propia muerte o a la de su héroe. ¡Cuánto de presentimiento y de realidad personal se respira! En toda gran poesía vive el poeta una antiexperiencia que trasciende la realidad inmediata para convertirse en ser vivo capaz de expresar sentidos futuros. Me conmueve ese «avisad a los jazmines/ con su blancura pequeña» por su profundo lirismo.

Luego la ascensión al calvario por las gradas de la plaza ¿no es también la del propio poeta anticipada, la de su propio calvario? Con las alusiones puntuales «a la pana y el cuero».

Evidentemente, nunca había existido hasta entonces un «corazón tan de veras», ese «corazón de rey» del Héroe de Gracián. «Qué importa que el entendimiento se adelante, si el corazón se queda» advierte Gracián en su *Primor IV*.

Luego los quiebro extremecedores de la parte final. Federico está de verdad toreando en el poema. En «cuerpo presente» esa andaluza o española expresión con su «silencio de hedores» en la boca «llena de sol y pedernales» para acabar con la mayor muerte, la más viva de la tierra: «también se muere el mar».

Otra vez el ritornelo «porque has muerto para siempre». Ni el héroe ni su cantor han muerto para nunca. Vivos están en lo único vivo que hay de verdad en el mundo: la hazaña del héroe y la palabra del poeta que ha sido siempre en el principio.

Una voz de dolor, un canto de gemido anunciado cuatro siglos antes en la elegía del gran sevillano Fernando de Herrera conmemorando la tragedia de otro héroe en flor, el infante don Sebastián, y de la que este gran poema es un debido y grande eco.



De la memoria de Ignacio Sánchez Mejías se va apagando el resplandor que sólo queda a los que lo percibimos en su vida. Quedarán mientras suene el castellano, que tiene larga fianza, en la palabra verdadera del poema de García Lorca. Algunas veces se nos ocurre buscarle alguna explicación al sinsentido de la vida, de lo que no es y debiera ser y que hechos posteriores vienen a explicar de alguna manera. De no haber existido la tragedia de Manzanares careceríamos de una expresión de belleza tan honda como fue el *Llanto*. Pero a qué alto y doloroso y evitable precio.







Revista de Estudios Antequeranos



2/1993



ESTUDIOS

Sánchez - Lafuente: *Catálogo de platería del Museo de Antequera.*

ARTÍCULOS

Escalante Jiménez: *El drudo escultórico del siglo XVI.*

Fernández López: *Defensas militares en la Antequera medieval.*

Gil Sanjuán: *Inquisición y Herejía en la Antequera del Quinientos.*

Martínez Iniesta: *Canisjal y Robles. Una lectura tassiana.*

TEXTOS

Muñoz Rojas: *Cartas de Agustín de Tejada.*

NOTAS

Barrio Moya: *Carta de dote del regidor Luna y Pimentel.*

López Estrada: *Fama de Rodrigo de Narváez en Amsterdam.*

CUATRO CARTAS INÉDITAS DE AGUSTÍN DE TEJADA.

José A. Muñoz Rojas *

No tengo noticia de que se conozcan cartas del poeta Agustín Tejada Pérez por lo que la aparición de las cuatro cuya transcripción publicamos reviste singular interés. La figura de Agustín Tejada (1567-1635) es en sí misma singular, no sólo en cuanto poeta, sino como historiador y autor de poemas y leyendas sobre hazañas antequeranas, desgraciadamente en buena parte perdidos¹.

Son cuatro las cartas conservadas que publicamos, tres de ellas autógrafas y una de mano de fraile, según se consigna. Todas son de 1629, van dirigidas a Don Rodrigo de Návaz y Rojas (1574-1650) a la sazón en Madrid enredado en pleitos tras prerrogativas y privilegios y a quien le unía amistad y comunidad de aficiones literarias y locales.

Las noticias que contienen no añaden en su conjunto nada demasiado nuevo, ni que no esté contenido en las historias posteriores de Yegros y Cabrera, precisamente sin duda, por que fue del libro de Tejada, *Discursos Históricos de Antequera*, de donde aquellos las sacaron. Los *Discursos* los escribió Tejada siendo joven, en 1587, a sus veinticuatro años, y los trasladó de sus borradores en 1608, según Rodríguez Marín, que poseyó el original autógrafo.²

* Escritor y poeta.

1.- La aproximación biográfica realizada por Quirós de los Ríos el siglo pasado fue recogida y ampliada por Rodríguez Marín en sus monografías sobre Espinosa y Barahona. Transcribo a continuación lo que el escritor sevillano apuntaba sobre Tejada en la primera de las obras citadas: «...Era uno de ellos el Dr. Agustín de Tejada Pérez, que, aunque racionero de la Iglesia Catedral de Granada, pasaba en Antequera, al lado de su familia, cuantas temporadas tenía libertad para ello. Había nacido en esta ciudad por el verano de 1567, y fueron sus padres Francisco de Tejada, cirujano y buen poeta, de quien hice mérito en el capítulo anterior, y Da. Leonor de Salcedo. Discípulo muy aventajado de Juan de Mora, luego que estudió las humanidades obtuvo el grado de Bachiller de Artes en la Universidad de Granada y pasó a oír Teología en la de Osuna, donde aprobó los cuatro cursos necesarios para bachillerarse en facultad, como lo efectuó el año de 1593 en la mencionada escuela granatense, practicando un año después los ejercicios de la licenciatura, y obteniendo este grado, y por último el de doctor...». Rodríguez Marín (1900), pag. 63-64.

2.- Ibidem, pag. 64.

Revista de Estudios Antequeranos, 2, 1985, pag. 411-422.

La primera carta fechada en 27 de Marzo de 1629 consta de cuatro folios y una apostilla posterior y en letra distinta en el primero. Los puntos de mayor interés son los que se refieren a las informaciones de personajes contemporáneos de las que se valió para sus *Discursos* y la razón de que éstos no se imprimieran, y donde confirma la utilización de su libro por otros autores:

Los que ahora predicau esta vit de mi libro la sacan y la culpa es de vni. que no lo han hecho imprimir por que el Dr. G^o de Loaysa que quería se imprimiese i despues el duque de Lema, como faltaron se quedo así, auaq. saque privilegio.*

La victoria a la que se refiere es la de la Matanza.

Al final de la carta se considera a sí mismo flojo en escribir i mas agota q. estoi medio manco de la mano derecha del umor de la gota q. no se contenta con los pies....

En la segunda carta, de pocos días después, 10 de abril, trata de la sucesión de los primeros alcaides de Antequera en la familia Narváez y sus conocidos sucesos con referencias a las crónicas contemporáneas de Juan II y Enrique IV advirtiéndolo en cuanto a éstas que *dos istorias andan manuscritas del rey d. Enrique (porq. no las a dejado imprimir).*

La tercera carta fechada el 7 de mayo, no es autógrafa, responde a preguntas de su corresponsal, Don Rodrigo, insistiendo en los sucesos de Pedro y Fernando de Narváez, segundo y tercer alcaide y los tratos sobre la Alcaidía con don Alonso de Aguilar, según es conocido.

El punto de mayor interés en esta carta que indica la gran estima y buenas relaciones que Tejada tenía en la Corte, es el que menciona, como estuvo a punto de suceder en el cargo de cronista real a fray Prudencio de Sandoval *que fue intimo mi amigo i dio memorial por mi por que me diessen sus papeles i le sucediesse en el oficio i don Rodrigo Caldenón favorecio a Atanasio de Ribera y se lo dieron.* Hay una alusión al pleito de las Banderas que son sin duda las que colgaban en el arco toral de la iglesia de San Agustín, ganadas por Ruy Díaz de Rojas en sus varias jornadas triunfales y que estaban ya entonces por lo visto abandonadas. Dice también y esto puso mi atención en vilo:

...Envio a vmd. las octavas de la Lançada i si esto no basta para satisfacerle aviseme lo que mas fuere servido que en todo le sirvire.

Porque ay! las octavas cantando la gran hazaña de Ruy Díaz de Rojas, no aparecieron por ninguna parte.

Al final de la carta alude irónicamente a Fernando Chacón *que no gaste tiempo*

en replicar impertinencias y le pide de sus besamanos a dos personajes conspicuos antequeranos Don Francisco y Don Martín de Arrese.

La última carta, la más breve, un folio, autógrafa, fechada el 31 de Julio y hasta precisa que iba de letra del Ldo. Joseph Fernández por q. me pesaria se ubiese perdido i benido a manos de corsarios. Parece, dice anteriormente, que se perdieron algunas y por supuesto para nuestra desgracia, el Poema.

Son estas unas notas de presentación apresurada de esta valiosa correspondencia que exige y espero que obtenga un comentario más detenido y las puntualizaciones imprescindibles que, sin duda, contribuirán al mejor conocimiento de nuestra rica historia local.

I

Anteqa y Marzo 27 de 1629

(Aquí ay Relacion de la toma de Anteqa y dela batalla de la matança, y otras cosas curiosas i importantes)

Muncho contento recebi sabiendo por la del L.^{do} Caceres q vmd tenia mejoría, q me tenia con cuidado desde la estafeta pasada saber de su enfermedad dios de a vmd como yo deseo salud y buen suceso q pense q esta fuera de parambien de lo q no se en cosa tan llana donde no ay sutilezas de derecho ni equivocaciones de ultimas voluntades como lo dilatan tanto esos Sres, sino que debe ser uso, i costumbre, en la informacion en derecho q hizo vmd parece se omitio q la oferta q la ciudad haze de los 12 mil ducados no la puede hazer de propios, no solo por no tenellos, sino por no ser dueños dellos, sino administradores, q no pueden disponer de los bienes del pósito sino con informacion de mayor util, i en lo q pueden, a de ser edificios no solo de aparato, sino necesarios como puentes fuentes, enpedrados, antes si su Magd. pidiera esa cantidad u otra a la ciudad, para necesidades suyas, tenia obligacion la ciudad representar las suyas i negar lo q se le pedia aun qdo. estubiera sobrada, i esto por ser solo tutores, i no dueños, esto trata Bobadilla, i yo lo respondi assi al P. Abiles cuyo parecer trujo aqui P.^r Rico si es que es suyo, pues de arbitrios los vezinos lo emos de defender.

En lo que vmd escribe de la batalla de la matança digo q Antequera se gano año de 1410 como consta de la 1.^a del Rey d. Ju.^{re} el 2.^o, el año de 14 se hallo el Alcaide R.^e de Narbacz en la coronacion del Infante d. Fernando por Rey de Aragon con otros muchos sres. i Caballeros de Castilla cuya lista se pone este año en el cap. 207. La batalla fue año de quatrocientos y beinte quatro, el orden q tube para escribirla en mi libro fue que como en los libros de Cabildo ay poca luz, recoji todos los memoriales q pude de todos los viejos, diçennmelos el Rejidor Santa+, R.^e de santisteban p.^r de don iñigo, iñigo de Arroyo, B.^{no} Casa, Marcos Ruiz, i otros

por la tradicion q teman, i mi p^r q sabe vmd q ninguno ubo mas leido, ni de mejor noticia i memoria en su tiempo. De quien yo mejor la aberigüe fue q Luis de Godoi (ermano de P^r de Aguilar q escribio el libro de la Gínetta) escriuia un memorial de cosas de España (q assi llamaba su libro) i abia juntado algunos papeles, su ijo don Luis me dio un quaderno antiguo escrito en verso de arte mayor (q son coplas como las de J^r de Mena) q lo compuso un escudero de los q se hallaron en la batalla, i estaba margenado de Luis de Godoi, de aquí saque la batalla, i puse en mi libro algunas 3^{as} o 4^{as} coplas a la letra, i por estar faltas en algunas partes i por ser de estilo tan barbaro, no las puse todas aunq. despues me e arrepentido porq. este papel i los de mas originales, como avia desflorado lo q avia menester i a tantos años q escrivi mi libro, se an desperdiciado. Estas coplas comiençan assi: Catorce años a q aquí estamos sirbiendo a dios i al Rey don Ju^s de suerte q si Antef^r se gano año de 10 i abia catorce años, viene a ser la batalla año de 1424, era Alcaide R^e de Narbaez porq. en munchas partes se repite, los regidores y Jurados q se hallaron a cada uno hace su copla, fuenon Ju^s Ruiz de Narbaez Alcaide de Bailen su ermano, dize, Ju^s Ruiz de Narbaez buen Caballero luego hablo muy sin bullicio ermano i señor la onra i el vicio, No pueden estar en un cobertero P^r Gonzalez de Ocon dize Muy esforado i con buen semblante se lebanto aquesse de Ocon etc don Juan de Ocon el oidor me dijo q era su antecesor i Cab^e de la vanda orden militar que instituyo el Rey d Alo^s II q se acabo presto, aunq en la i^{ra} del Rey d. P^r el Justiciero, su ijo, se dize q quito la vanda a un cab^e que la traia por ser p^r el, en tiempo de d. Ju^s e 2.^a no hallo vandas. Gonzalo Chacon dize dizec amigo Gonzalo Chacon vos q leedes en el grande Valerio etc al margen, Gonzalo Chacon alguacil mayor con voz i voto i estaba en el el pendon depositado. Anton Lopez Lobato, Rui diaz de Rojas al margen, en lujos quechran de varon deste Rui diaz Regidor de Antef^r Fernan Martinez de Valdetapia, Anton Ruiz rio, Gonzalo Fernandez de la Puebla, estos son Regidores. Jurados P^r rodriguez Ju^s Ruiz de Robredo, Ju^s Mendez de Valdes, Alfonso Martinez. Este Cabildo dexio ser abierto sobre si saldrian a los Moros o no po por ser muchos porq dize:

Ale los mis ojos en alrededor
i vi muchos fidalgos q allí estaban
de las sus bocas muy bien razonaban
dizienole assi Alcaide señor
todos queremos por el vuestro amor
Morir en el campo de muy buen talante
Aunque viniere el Moro Alicante
con todas las huestes del Rey Almanzor.

Buena gente esta antigua pues todos se conformaban con su Alcaide a morir o vencer, i assi dios les hazia md. pues tan valerosamente defendieron a Ant^r con avella desamparado los Reyes q tenían obligacion a defendella.

El Alabid, o uno qu dezia no se diese la batalla se llamaba Ambrosio fernandez el pendon dize:

Con un pendon blanco de sirgo fermoso
que es de la villa con su guarnicion,
con una figura de un brabo leon
sagrado i bendito i muy onoroso.
Y con ellos iba el muy virtuoso,
Señor Santiago i la Virgen Maria,
Señor San Felipe con ellos iria
maguer q esto digo no soi mentiroso.

Este pendon siendo yo muchacho oia dezir q por estar muy roto i molido i no poderse enhardar lo llevaba el Alferéz en estas procesiones de Sta. Euse i san Felipe en una fuente de plata. Si era el mismo del Infante o no, eso no toca al istoriador por ser memidencias impertinentes i no sea como el Capitan Salazar que una ist^a q escrivio dize tomaron un pendon de tafetan amarillo, con unos flecos verdes, q tenia de largo tantos palmos, tantos de ancho, don diego de Mendoça como onbre. de buen gusto i letras hizole una satira diziendo Ct Salazar si peleabades como escriviaes i si escriviaes como peleabades i ese pendon mal lo medistes porq un sastre me dijo q tenia una pulgada mas de largo, i una uña menos de ancho etc.

el Moro se llamaba Alibero, vencieronlo, llebaron el cuerpo a G^{ra} i por vengallo vino luego Ali Helin Zulema con seis mil moros desde Archidona se volvieron mil i quinientos, con los 4 mil i 500 corrio hasta Estepa i Osuna el Alcaide de Teba Ju^{de} Guzman abiso a Ant^a recogiesen el ganado, hizose el Cabildo.

Salieron 200 infantes, i hasta 100 caballos a la colada de la Peña de los enamorados como los moros traian antecogido el ganado q abian robado, los ntos. hizieron unas grandes hogueras quemando sebo, suelas de çapatos, pelos i cuernos de cabras con los grandes humos se espanto el ganado volvio atras desbaratando las hileras de los Moros, salieron los Cristianos por entre las encinas del chaparral en el cortijo de don lingo, desbarataron los Moros i hizieron tal matança q por eso una torrecilla que alli avia q se hizo por memoria i aq. partido se llama de la matança, todo esto esta escrito muy largamente en mi libro, i esto es lo q a conserbado la tradicion de nuestros antepasados, q tenian mas cuidado de pelear, q de escribir, i lo que yo pude aberiguar con las ayudas q dije. Los q agora predicán esta vir^{de} de mi libro la sacan, la culpa es de vns, q no lo an hecho imprimir, porq el D. G^o de Loaysa q queria se imprimiese i despues el duque de Lerma, como saltaron se quedo assi aunq yo saque el prebillejo votos se hazen en la tormenta, porq pasada, aun no se acuerdan de cumplillos, digolo porq. si se voto en este Cabildo hacer fiesta a los Santos por la Vta (como se hazen en muchas ptes del Andalucia como fue tantos años frontera, por algunas vitorias q ubieron, como esta de Anteq) no pudo ser entre el Cabildo secular i eclesiastico porq en este tiempo no avia mas q San Salvador la parroquia del Castillo, porq la iglesia mayor colegial fundo el Rey d Enrique muchos años despues, ijo de don Ju^{de} el 2^o

y 4^o deste n^o.

Esta carta a credido lo q se debe, mas pues al buen Alcalde se debe, mas creo muno este año de 24, u otro despues, en mi libro puse el elogio q le hizo Fernando del Pulgar, cronista de los res. Reyes Catolicos en el titulo 17 del libro de los daron varones, i porq este libro es antiguo, i no se imprimio mas de una vez, i así no parece quise enbiarcelo a vmd porq es muy onrado, este libro me presto para sacar el elogio 40 años a el Regidor Ju^o batista Colchado despues q muno hize diligencia con sus nietos i no parecio.

E elogio E

Quien fue visto ser mas industrioso ni mas azepto en los actos de guerra q Rodrigo de Narvaez, Caballero ijodalgo, a quien por notables hazañas que contra los Moros hizo, le fue cometida la ciudad de Antequera en la guarda de la qual i en los vencimientos q hizo a los Moros gano tanta onra i estimacion de buen Caballero q ninguno en sus tiempos la ubo mayor en aquellas fronteras. Y es de coniderar, q como quiera q los Moros son ombres velicosos, astutos i muy engañosos en las artes de la guerra, i varones robustos, i cieles i aunq poseen tierras de grandes y altas montañas, i de lagos tanto altos, i guagosos, q la disposicion de la misma tierra es la mayor parte de su defensa, pero la fuerza y esfuerço de sus Caballeros i oton muchos nobles ijodalgo vuestros naturales q continuaron guerras con ellos siempre optimierona que diesen panar a los Reyes vuestros progenitores i se ofieseron por no ruallos E hasta aqui el elogio E.

Esto dice Pulgar hablando con la Reina doña Isabel (Heroína como la llamaba Justo Lipio) a quien dirige aql. libro. De las quales palabras se vee quanto fue estimado i exdarecido el esfuerço i valor de R^o de Narvaez.

Muy largo e sido, mas por cumplir lo q de pte. de vmd se me mando se me puede perdonar, i aun agradecer porq. siendo flojo en escribir, i mas agota q estoi medio manco de la mano derecha del umor de la gota q no se contenta con los pies, mas como quiera ya sabe vmd q me tiene muy a su servicio i deservo q ese pleito tan impertinente q la envidia fomenta se acabe con el buen suceso q todos deseamos i en justicia de vmd mercede i venga con salud, presto i prosperidad, i casado, q sus capellanes todo esto deseamos. gue. dias a vmd. Anq^o marzo 27 1629.

Dr Agustin de Tejada

II

Anteq y Abril 10 de 1629

Aunq dije q debia vmd agradecerme el trabajo de la larga carta fue por dar a entender mi omision, no porq lo recibo en serbirle; como quiera por la q me haze le h. l. m. y me huelgo de aver sido polijo pues en ello recibe gusto.

En lo que vmd dize en la del Lic^o Gaspar de Caceres de los trabajos q padecieron en Anteq^o sus Alcaldes, i defensores bien se echa de ver en tantos años de frontera i mal pagados (plaga antigua en España en los presidios). Lo que pasa en esto es q despues de muerto R^o de Narbaez el bueno, sucedio su ijo P^o de Narbaez, en una entrada q hizo creo año de 26 con 200 infantes i 125 caballos ganaron las Cuebas de Belda i las bajas con su castillo, de q hizo donacion el Rey d Ju^o 2.^o a Antq^o p^o propios dizese q tubo la alcaidia un año, i saliendo a correr la tierra vinieron 2 capitanes de G^o llamados Andibas y Xerife con 3 mil infantes i 800 Caballos avisados por un esclavo de los q avia en Antq, i aunq le dezian escusase la batalla, dijo (lo q don Al^o de Aguilar q su P^o nunca abia vuelto las espaldas a los Moros q tan poco el las abia de volver porq no fuese a menos la fama eredada. dioles la batalla, desvarataronlo i murio en ella, lamenta su muerte Jua de Mena en sus 30v. orden 5 de Marte copla 196 i 197 el Comendador Griego i el Brocense tocan esto en su comento:

el otro Mancebo de sangre ferviente
q muestra su cuerpo sin forma ninguna
par en el animo no en la fortuna
con las virtudes del Padre valiente
Narvaez aquel es el cual agnamente
muriendo de frente a vengar la muerte
al cual infortunio de no buena suerte
saltea con manos de pagana gente
Segun lo que hizo su padre Rodrigo
bien lo podemos facer semejante
a Evandro su padre, i su ijo a Palant
al qual el comienço fue sin enemigo.
Mas es otorgado sin esto que digo
a el la corona del cielo i la tierra
q ganan los tales en la santa guerra
do fin semejante les es mas amigo

Sucediole a este eroico mancebo Fernando de Narbaez hizo una entrada i cerca de Hurdales

desbarato unas Compañias de Moros q abian salido de Ronda auaq 2 escuderos Ju^e Rodriguez uno otro no se el se avian traído muchos a Antq^a q los nuestros abian sido muertos i desbaratados, i qd^a los vieron venir vitoriosos de corridos se fueron de Antq^a donde nunca mas se supo dellos. despues desbarato otros moros de Loja i Archidona q abian cativado ciertos cristianos. En otra entrada desbarataron a los nuestros ciertas compañías de G^o q no avia quien defendiese a Antq^a la vinieron a cercar la defendieron las mujeres i a caso viniendo 8 cavallos de Estepa q venian acompañando una desposada a Antq^a entendiendo los Moros eran comedores i venian mas jente alçaron el cerco.

Vino despues el Rey de G^o llamado por un Marquillos que ofrecio dalle puerta i lo enpalo el Rey como se halló burlado entonces el Rey don Ju^e por estar en guerras con los infantes de Aragon escrivio a Antq^a que la desanparasen. Respondieron que hiziese sus paces i dejasen fuera dellas a Antq^a q ellos la defendieran, hizolas el Rey i en este tiempo tanto diversas vezes el de G^o ganar a Antq^a en cuja defensa murieron muchos cujos nombres tengo viendose apretados escrivieron a don Ju^e Cerantes Cardenal i administrador de la iglesia de Schilla con Ju^e Alguacil Rejidor o Jurado (por quien se llama el camino del Alguacil por no tener alli el repartimiento i credades) pidiendole fabor i algun dinero p^a defenderse, el Cardenal dio mandamiento p^a q todos los dias de fiesta pidiesen en los pulpitos limosnas con 100 dias de perdon p^a los que las diesen, o se ocupasen en recojellas, su data año 449 de todo esto no se haze memoria en la His^{ta} de D. Ju^e 2^o con ser bien prolija, llena de cosas escusadas, mas la tradicion desto es cierta continuada de padres a hijos i la relacion suve de los q dije a vmd en la pasada. Las cartas del Rey a la ciudad i respuesta della i otra carta q antes avia enviado el Rey porq se previniese el Alcide i jente para una gran entrada q queria hazer en la vega de G^o sabia casi de memoria el Regidor Al^e de Segura abuelo de don Frar^e Suaco q fue curioso i algo leido, dijomelas, i despues me dio un traslado de otro q tenia autorizado el D^e Benito Jimenez de Abila clérigo del abito de S. Ju^e q fue a Malta con los negocios de don diego de Narvaez. La carta del Cardenal me dio don diego de Narvaez i la escritura original en pergamino de las amistades de don Al^e de Aguilar Fernando de Narvaez i las cartas de los Reyes al capitán Rui diaz de Rojas todas las quales tenia bien guardadas i podra ser las tenga el S^o don R^e en cuyo poder quedaron vmd lo puede preguntar alla porq de allí las traslade i puse en mi libro. Despues el Rey d Enrique dize q vino el Rey a dalle la posesion i q a la puerta de la villa estaba el ataud i cuerpo de R^e de Narvaez i las llaves del Alcaldia i q D^e Beatriz de Saavedra su mujer le dijo q aquel era el cuerpo de R^e de Narvaez a quien su P^o dio aquella tenencia i q el se la quitase i las llaves della el Rey no quiso quitarcelas i se salio de la ciudad dando lic^a a d. Al^e q si pudiese la ganare vino p^a la ciudad con el Alcide Moro de Loja Antq^a pidio fabor a Moahamet Alquilote Alcide de Malaga, vino ubo renquentros entre unos i otros, hasta q buenos terceros los concertaron i Enrique (porq no las an dejado imprimir) Las q las tienen quitan o añaden loq les esta bien, o mal, en la q yo lei dezia q vino el Rey a Antq^a por d Al^e i no del cuerpo La otra no dezia

de su venida y assi me seguí por la razón q me dieron los q dije: i mas anplia R^a de Santistevan porq dezía q Gonzalo de Santistevan fue teniente muchos dias de Fernando de Narvaez i q avia cartas de Alquicote a el como amigo i aliado de los Alcaldes de Antq^a.
Esta compañía de caballos fue siempre aneja al Alcaide hasta q en tiempos de vros. padres las dividieron. Esto es lo que vmd enbia a mandar, si fueron menester las cartas, enbiarelas mas ya digo a vmd quien las tendra en madrid q espero en dios q presto nos traera a vmd con buen suceso en su pleito como deseo a quien gu^e muchos años. Antq^a Abril 10. 1629.
Dr Augustín de Tejada

Todo esto i sucesos particulares, i hechos de personas particulares q ubo de valor en esta fontera, escribí en la 2^a parte de mi libro, porq: la 1^a gaste en la declaracion de las piedras i antigüedades de Singilia o Antq^a la vieja, Ancia, Ilura i Nescania q son las q se recogieron en la puerta de Hercules, antes de la Villa.

III

Anteq.^a y Maio 7 de 1629

A la de vmd no respondi la estafeta pasada por no tener a mano un libro q hacia al caso para satisfacer a las dudas.

a la primera digo que Pedro de narvaez y fernando de Narvaez fueron emmanosijos ambos de Rodrigo de Narvaez el bueno así lo dice fernan Nuñez de la orden de vmd (a quien llamaron el Comendador griego por leer una catredra de griego en Salamanca) sobre el lugar de Juan de Mena en la carta pasada le quiero poner a la letra por si acaso alla vmd no tubiere esse libro al qual seguí en el mio.

El otro mancebo de sangre ferviente. En tiempo del infante don fernando que gano Antequera tio del rei don Juan de castilla ubo un cavallero señalado en los hechos de la guerra que se llamaba Rodrigo de Narvaez el qual numbar veces con poca gente desbarato munchas grandes fueres de los moros e hiço en ellos grandes estragos e dañar: por lo qual el sobredicho Infante Don Fernando quando gano Antequera le hiço Alcaide della: y despues de la muerte deste Rodrigo de Narvaez succedió en la tenencia de Antequera su hijo Pedro de Narvaez: del qual habla aquí el autor. Este Cavallero Pedro de Narvaez queriendo corresponder a los hechos de su padre i mostrar que no era hijo indino de tan noble padre propuso nunca huir a los moros por muchos mas q fuesen q los suyos: i como una vez entrasse desde la dicha ciudad de Antequera en tierra de moros, y uacase una grande cavalgada i se bolviessen con ella a la ciudad, encontro con el rei

de granada que venia por otra parte a tomar Antequera q se la tenian segun dicen vendida, i de pelea con los moros, i aunque pudiera fuir con cinquenta de cavallo que le avian quedado de ciento i un cinquenta que traia porque todos los otros huieron pero como cavallero esforçado no quiso sino pelear conque murieron con el todos ellos, que no se escapo sino un pagedito suyo escondido. Otros cuentan la muerte deste cavallero de otra manera y dicen q un dia salio de la ciudad de Antequera Pedro de Narvaez ijo de Rodrigo de Narvaez el primer Alcaide q fue de Antequera con doscientos de cavallo y doscientos peones la tierra de moros y viniendo de salida llevo el rebato a dos capitanes moros el uno se decia Andibbar y el otro Xarife q traian consigo asta quinientos o seiscientos de cavallo y con el rebato tomaronles la delantera en los de Guadalupe q es un Rio entre Antequera i la villa de Comares q a la sazon era de moros donde se dice que los moros subieron acuerdo si pelearian o no i el un Capitan decia que si, i el otro que no porque el conocia por buen Cavallero a Pedro de Narvaez i tenia buena gente: i por el mal recaudo que ubo entre los Christianos que se apartaron unos de otros, los moros salieron a ellos i el dicho Pedro de Narvaez se hallo con poca gente, los quales le dixieron que hulliesse i el respondio que nunca dios quissese q el huiesse q su padre no avia huido i q menos huiria el: assi que espero, i peleando lo mataron i le cortaron la cabeza i el braco derecho por lo qual Juan de Mena dice que muriera su cuerpo sin forma ninguna. y mataron muchos christianos. Este Pedro de Narvaez tubo un hermano dicho fernando de Narvaez el qual sucedio en el Alcaldia de Antequera avriendola tenido el dicho Pedro de Narvaez tres años. y esto es lo q se debe creer acerca de la muerte del dicho Pedro de Narvaez. La muerte deste Cavallero cuenta aqui Juan de Mena. Par en el animo no en la fortuna igual era a su padre en la fortaleza, pero no en la dicha i ventura de la guerra. Hasta aqui el Comendador.

El M^r fran^{co} sanchez en este mesmo lugar de Juan de Mena dice que Pedro de Narvaez ijo de Rodrigo de Narvaez Alcaide de Antequera salio un dia a correr la tierra con poca gente sobrevinieron dos capitanes moros, como huýessen algunos de los Christianos y a el le dixiesen que huiesse respondio q su padre nunca avia huido. y assi murieron todos. cuentase esta istoria de varias maneras.

Vra aqui vmd porque dixe que el tercero Alcaide fue Fernando y el segundo Pedro sigiendo al comendador y a las relaciones q a mi me dieron los que dixe a vmd en la primera carta y ellas tambien decian q Pedro de Narvaez estuvo en el Alcaldia once messes aunque el comendador tiene passan a Fernando de Narvaez i yo me atengo a mis autores.

A la segunda digo que la competencia de don Alonso de Aguilar no pudo ser en tiempo del Rei don Juan el segundo porque murio año de 1452 como consta de su istoria en este mesmo año capitulo 134 y las paces que hizo con Fernando de Narvaez fueron dies i seis años despues puer la escritura se hizo año de 1470 de mas que la tradicion de todos es que el Rei Don Enrique fue el que le quisso dar Antequera i la istoria del Rei don Juan haze mil capitulos de menudencias que salio de tal parte y fue a tal parte, tambien dice.

A lo tercero digo que bien pudo ser que por modestia pudiesse don Alonso de Aguilar la tenencia

de Antequera aunque lo mismo era que pedir la propiedad porque muchos de los Alcaldes de aquel tiempo entraron por Alcaldes i salieron propietarios muchos exemplos podia poner mas son odiosos i en efeto digo en mi libro que si le ubieran dado la Alcaldia Antequera fuera de la casa de pliego en propiedad i dice bien vmd que se puede colegir del poco animo de Don Enrique. A lo quarto digo que fernando de Narvaez no tuboijos varones sino ijas que casaron en cordova i estas creo que vendieron o conmutaron la Alcaldia con don Alonso de Aguilar y despues Rui diaz la ubo i pleiteo por Narvaez como avian tenido sus antecessores dando no se que cantidad que vmd tendra alla en sus papeles. A lo quinto digo que Argote de molina conde de Lançarote en el libro de la nobleza del Andalucia trai la decendencia de vmd por Juan Ruiz de Narvaez hermano de Rodrigo de Narvaez el bueno porque ya digo que su ijo Fernando de Narvaez no tubo sino ijas que casaron en Cordova con los Savavedras i llega con la decendencia hasta el señor don diego tio de vmd que oi se y este mesmo arbol tenia yo puesto en mi libro aun antes que Argote de Molina imprimiesse el suio que me lo dio don diego de Narvaez tio del Sor. d. Rodrigo De algunos hechos servicios en essa guerras francia de rui diaz el de la lancada hace mencion steban caribai samalloa coronista del rei d felipa segundo en el libro 20 e 30 de su istoria general i de su muerte en tunez diciendo aqui murio Rui diaz de Narvaez famosso Cavallero hace mencion D. fr. Prudencio de Sandoval Obyspo de panplona coronista del rei don felipe 3 en la ystoria del Enperador Carlos 5 por que quando la estaba escribiendo se lo adverti yo que fue intimo mi amigo i dio memorial por mi porque me diessen sus papeles i le sucediesse en el oficio y don Rodrigo Calderon Faborecido a fr. Atanasio de Ribera i se los dieron. La carta que dixe a vmd que escrivio el Rei para una entrada que quena hacer a Juan Ruiz de Narvaez aunque en ella no dice si avia de salir de bailen donde era Alcaldie de Antequera donde asistia por ausencia de su hermano Rodrigo y de sus sobrinos mas de q de Antequera donde asistia por ausencia de su hermano Rodrigo y de sus sobrinos mas de q de Antequera donde asistia por ausencia de su hermano Rodrigo y de sus sobrinos mas de q dice saldreis con los cavallos que de mi teneis. Las cartas A Rui dias del Rei don fernando, del Cardenal, todos los originales los tiene el Sr. don Rodrigo de quien yo los saque y a quien vmd podra pedir las. ya alegue a vmd el capitulo donde se ponen los nombres de los Cavalleros que asistieron con el infante D. fernando entre los quales esta Rodrigo de Narvaez pero alli no dice que oficio hicieron en la coronacion, mas que lo que dixe a vmd El pleito de las vanderas procure vmd hacer un traslado del autorizado porque alli se dice de muchos servicios que hizo el Capitan Rui dias de Roxas quando vmd venga a esta ciudad aga que algunas vanderas que se an caido se buelvan a poner o otras en su lugar que esos cavalleros son muy remissos. las cartas del Rei a la ciudad porque la desamparassen i la respuesta estan presentadas en el pleito que la ciudad tubo con el enperador y otros muchos servicios que esta ciudad a hecho i de alli hizo un escrito el Licenciado Garcia Alvares de roxas mi primo quando el Sr. D. Diego hizo la transacion con el Rei sobre alcabalas i si este pleito pareciesse alla seria de importancia que la ciudad tubiesse un traslado autorizado en su archivo no se si lo tiene vmd porque estos regidores no pienso que tienen los oficios mas que para tener menudo los sabados no las envio a vmd porque no sean para unas personas que me las an pedido. Envio a vmd las octavas de la Lançada i si esto no basta para satisfacerle avisse lo que mas fuere

servido que en todo le servíre Esta segunda informacion que vmd hiço en su pleito no le e podido dar alcance para ver la procesion que se haze el dia de San felipe y Santiago no ha a san salvador sino buelue a la iglesia maior, la que ha a san salvador es la que se ace el dia de santa Eufemia aunq en esto ha poco pero por quitar ocasion a don fernando chacon de que no gaste tiempo en replicar impertinencias de quien i de todos sus adherentes veamos a vmd con la vitoria y presto casado i con ijos i descendientes al Sr. D. fran^{co} de Arrez i al Sr. D. Martin dara vmd mis besamanos i que me huelgo esten ya juntos en essa corte porque se faciliten los buenos sucessos de vmd.

Antequera y maio de 1629 años Dr Augustin de Tejada

IV

Julio 31 de 1629

Dise el refran q mas vale tarde q nunca a la ultima carta de vmd donde escrivia le abisase si fernando de Narbacz fue 2^o o 3^o Alcaide i otras cosas respondi, i satisfize trasladando lo q el Comendador griego dize sobre Ju^{se} de Mena, tratando de la muerte de P Narbacz el qual dize fue 2^o Alcaide i Fernando 3^o i q el marques de Pliego qd^o vino a Antq^a fue en tiempos de don Enrique por q d. Ju^{se} 2^o murio año de 52 i las paces con Fernando de Narbacz fue 17 años despues como consta de la fh de la escritura y a todos los capitulos uno por uno respondi, con dia mes i año, i enbie las octavas de la Lançada, i huelgome que la carta como era muy larga iva escrita de mano de un fraile q sera testigo q en mí no ubo descuido en lo que vmd me mando. Dila al S d. P^o i como no hube respuesta i salio auto p^o vmd no quise escribir pesame hasta darle plazeme q espero en dios se me cumpla este deseo. despues le e dicho algunas vezes q diese un recaudo de mí pte en las suyas, si vmd rcivio o no esta carta, sino es q entiendo an faltado algunas, i no queria fuese esta.

Todas las vezes q se lo e preguntado como a ido i venido a Granada, i con sus negocios, siempre me a dicho q se le a olvidado, i por esto escrivi esta por saber si llego a manos de vmd esta carta, i otabas q iban de letra del Ldo Josef Fernandez, por q me pesaria se ubiese perdido, i benido a manos de Cosarios de q dios libre i traiga con bien por esto, i con el buen suceso en todas sus pleitos como deseo q es lo mismo q vmd a quien n. S. gde.

Ant^a julio 31 1629

Dr. Agustín de Tejada



VILLANCICO INÉDITO

“Quién ha visto la azucena”¹⁸³¹

*¿Quién ha visto la azucena
florecida con el frío?
¿Quién ha visto sin rocío
la noche y la yerbabuena?
¡Ay noche de Nochebuena!
¿Qué haces, ahí tan parada
como si no hubiera nada
armado en la tierra, cuando
está ya a tu fin tocando
en un portal la alborada?*

Por último, quiero recordar esta

*Octavilla para el desayuno
del*

Niño Jesús

*Traigo dulce de membrillo,
bienmesabes y alfandoques
de mírame y no me toques,
canto al son de la fanfarria
de un arcángel monaguillo
mientras destapo el puchero
que guarda el sabor primero
de las flores de la Alcarria.*

¹⁸³¹ Un villancico dedicado por el autor al Instituto Cervantes para felicitación de la Navidad de 1997. No forma parte de la edición de 2008. Lo hemos conseguido del blog de Marques de Tamarón. Disponible en http://marquesdetamaron.blogspot.com.es/2012_12_01_archive.html.



ANEXO II

TEXTOS EN OBRAS AJENAS

Homenaje a **EMILIO GOMEZ ORBANEJA**

Semblanza por
JORGE GUILLEN

Artículos de

MARIA ISABEL ALFONSO DE SALDARA	★	JOAQUIN GARRIGUES
DAMASO ALONSO	★	JOSEFINA GOMEZ MENDOZA
GONZALO ANES	★	JOSE MARIA GUITIAN DE LUCAS
LUCAS BELTRAN	★	DR. STEPHEN HALICZER
FRANCISCO BUSTELO	★	JOSE LUIS LACRUZ BERDEJO
JOSE CEREZO MIR	★	JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS
ALFONSO DE COSSIO	★	ALFONSO OTAZU
JAIME GARCIA AROVEROS	★	ROGELIO PEREZ BUSTAMANTE
EDUARDO GARCIA DE ENTERRIA	★	ANGEL TORIO LOPEZ
LUIS G. DE VALDEAVELLANO	★	RAMON TRIAS FARGAS
C. DE TRAVESEDO/E.		MARTIN DE SANDOVAL

EDITORIAL MONEDA Y CREDITO

UNA CURIOSA TRADUCCION PROTESTANTE DEL PADRE ESTELLA *

FOR
JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS

Es conocida la gran difusión de la literatura religiosa en los siglos XVI y XVII, tanto en los países protestantes como en los católicos. En Inglaterra, por ejemplo, dos quintas partes de los libros aparecidos en ese período tienen carácter religioso. La demanda de estos libros procede de fuentes diversas, una de las cuales —y no poco importante— es la traducción bien del latín, en que buena parte de aquellas obras estaban escritas, bien de lenguas contemporáneas. El castellano, entre otras. Es natural que los católicos ingleses acudieran a ellas, ya para su propia edificación, ya como propaganda entre los protestantes. De las imprentas de St. Omer y Douai fueron saliendo traducciones de Granada, Loarte, Avila y otros escritores ascéticos. Más sorprendente es, sin embargo, encontrar traductores protestantes del castellano, lo que indica o que las fronteras entre las dos confesiones eran menos definidas de lo que ordinariamente se supone o que las obras tenían méritos que compensaban las diferencias confesionales.

Entre los traductores protestantes ocupan lugar señalado Francis Meres y Thomas Rogers. Francis Meres tradujo la primera parte de la *Guía de Pecadores* y el *Libro de la Oración*, de fray Luis de Granada. Rogers, el *Tratado de la vanidad del mundo*, del padre Diego de Estella. Las peculiaridades de esta última traducción son el motivo de la presente nota. Se trata de un manual de perfección cristiana que, como otros varios de la época, muestra un radicalismo notable en materia de honras y riquezas. No se puede servir a dos señores, viene a decir Estella, y todo compromiso con el mundo es en sí mismo un peligro. «Más vale ser idiota —dice— y humilde, que letrado y soberbio.» Conviniente de que la raíz última del mal se halla en las riquezas y en la vana opinión de los hombres, los trata sin cuartel. «El fin da ser a las cosas. Cual es el fin, tales son las cosas en que te deleitas.» La vanidad nos acecha de continuo, no sólo tras el señorío y las riquezas,

sino también tras la misma mitra. Advierte a los prelados: «Mejor harás andar a los súbditos diciendo vamos y andando tú delante, que diciéndoles vayan y estando tú quedo.» Lo que a él como a todo ascético le interesa son realidades. «Esta verdad [la de la hermosura] está de fuera cubierta con una mentira. Un engaño cubre a otro desengaño. No otra cosa es la hermosura sino un engaño mudo.»

Este radicalismo frente al mundo se cambia en ternura frente a la naturaleza. La primera de sus *Meditaciones devotísimas del amor de Dios*, titulada *De cómo lo criado nos convida al amor de Dios*, es un apasionado canto a la creación. La prosa del autor que en *La vanidad del mundo* es seca, cortante, se despliega aquí y enternece. «Cada mañana hallarás, ánima mía, a la puerta de tu casa a todo el universo, las aves, animales, campos, cielos.» Y es que el camino más corto a la Naturaleza pasa para él, como buen asceta, por Dios. «Convidate a su amor el clamor grande de sus criaturas.» El gran enemigo del alma es el mundo y el arma del mundo son las riquezas y el uso que de ellas pueda hacerse. Su condenación es terminante. «Golde and silver are to load a beast, not a man». «Who is poore? Even he that seemeth rich in his own conceipt», en palabras de la traducción de Rogers. Las riquezas son también las grandes enemigas de la libertad. «He which hath the most goods hath the least libertie». Veamos la interpretación que a esta posición da Thomas Rogers en su traducción.

Fue Rogers un pastor protestante, autor de varias obras originales y algunas traducciones y que adquirió cierta notoriedad como oponente del doctor Bound. Entre sus traducciones nos interesa *The lawfull use of Riches* (1578) del latín de N. Heming, y, aparte la del padre Estella, *La imitación de Cristo*, por las relaciones que tiene con nuestro tema.

El *Tratado de la vanidad del mundo* (Salamanca, 1576) había sido objeto de versiones anteriores al latín por el padre Burgundo (Salamanca, 1583, y Colonia, 1585), al italiano y al inglés por G. C.; impresa esta última probablemente en Douai. No he tenido ocasión de ver ni la traducción latina ni la inglesa, de la que habla, como veremos, Rogers en el prólogo de la suya. En cambio, sí he visto la italiana, utilizada en las dos anteriores y que Rogers no manejó.

En el prólogo, Rogers justifica su traducción de una obra católica con las siguientes palabras:

«I thinke it verie necessarie some thing to saie in this place, that neither the good christians may shun this as a serpent, because of the Auctor a Papist; nor the Papists condemne it as heretical, in respect of myselfe, a Protestant. For seeing the ground, subject, and substance

of the booke is such, as both of us, yea al the wisest of both sides, doe agree in, namelie that *the worlde, and the vanitie there of are to be contemned*, me thinkes the circunstance of persons is not so to be regarded... especially when such case hath beene had, as neither anie thing is added...»

Se excusa más adelante de las alteraciones y supresiones efectuadas con varias razones, entre otras, el propio ejemplo de los traductores al latín y al inglés que le precedieron.

«Neither have nor can get (the italian and spanish copies) but their own doinges, as they ave and maie, I trust, deliver me from blame, for they troubled me in such sort when I tooke this booke in hande, that I was enforced to use a christian libertie in the doing hereof, and there bee to from them both such things as were for the benefit of the church...»

Pero ésta no era, naturalmente, la razón principal, sino que «the errors were so many, and the scriptures in so many places so vanelie applied so untruelie expounded, so dangerouslie reverted, and many things soo falselie collected from the word of God... that howsoever theie might be tolerated if the booke were of controversies in Religion, yet being purposelie penned to stirre-uppe the affections of christians to the love of God, and heavenlie things, I could not discharge the dutie of a true servant in the house of God, if I dit not both out off manie things which they had...»

Los errores van colacionados al fin del libro bajo el siguiente epígrafe, que no tiene desperdicio y da la clave de la expurgación:

«The filfth from which this book is now cleansed I have throwne into this place, as into a back side. Mine advise is, that you come not into the viewing thereof with an empty stomach, least the stinch either infect, or anoie thee, which are not used to such contagious savors.»

Rogers los agrupa alfabéticamente bajo tres índices, el primero de los cuales es el que tiene más interés para nuestro propósito. Comprende los «especial errors and noisoms sentences». En el segundo incluye los lugares en que la escritura ha sido «vainlie applied», y en el tercero aquellos en que ha sido «falsified» or «untruelie collected from the word of God». El primero excede en extensión con mucho a los demás. ¿Qué errores eran éstos? ¿De índole dogmática o teológica? La sorpresa es grande cuando se advierte que lo que alarma mayormente a Rogers no son cuestiones de este tipo, sino las de honra, riquezas y el uso de la una y las otras. Unos ejemplos ilustrarán esta afirmación. Rogers considera alarmantes las siguientes observaciones de Estella:

José Antonio Muñoz Rojas

ADVERSITIE.—Happie is he that with patience receiveth at the hand of God, Adversitie and tribulation to cleanse his soul withall.

ALMES.—If the rich man will have heaven, let him go buie it at the poore mans house, for by Almes given him for Gods sake he may have it.

BUSINESS.—Honor and riches serve now for no other purpose. Thinke not to gather figs of thornes, neither do thou believe, that living among the honorsees and vanities of this life, thou canst gather the fruit and comfort of the spirit.

If thou wilt taste of the inward comfort of the spirit, thou must mislike with these outwards and externall Business of the world.

Labor not for temporal things, and thou shalt winne eternal things.

COMPANIE.—Flie wordlie companie, as thou wouldest flie hel fire.

CONSOLATION.—This a great error for thee to seeke after these temporal consolations.

MERITS.—Labor not for temporal things, and thou shalt winne eternal things.

OCCUPATIONS.—Whie dost thou not (in this short space that is granted thee to live) leave *AL* worldlie business and occupations?

PRAIER.—These wordlie business and temporal affaires wherein thou dost recupie thy selfe be verie contrarie unto praier, and if thou wilt have the fruits of Praier, thou must flie from al temporal business.

RICHES.—Riches... it is best for thee to resign them up. Take the surest way: thou shalt sooner come to God, being poore, than being rich.

Como se ve, los reproches de Rogers no son de tipo dogmático. Lo que le alarma en el franciscano español es el radicalismo de su actitud. Bien está huir del mundo, pero hasta cierto punto. Teme, y en ello no es el único entre los suyos, que la condenación radical de las riquezas sea ocasión de ocio. «For we may not thinks that the

promise of Christ, doth commend idlenes unto us». En semejante actitud advertía una tendencia disolvente, que al franciscano, preocupado principalmente por la salvación de las almas, no le alarmaba. La coincidencia inicial entre ambos en punto al peligro que suponen las vanidades del mundo, se vuelve divergencia al dosificarlas. El español, apasionado por la salvación de las almas, no para en barras. Esta enmienda típica confirma lo dicho: «Happie is he that goeth farre off from *all these* temporal things». Rogers subraya *all these*. Lo malo para él es que sean precisamente todas, no algunas.

Los errores del segundo y tercer índice tienen menos importancia y son muy pocos si se tiene en cuenta el número de lugares de la Escritura citados. Hay puntos minúsculos y otros como la omisión en el texto de Estella de las palabras *propter justitiam* en el *Beati qui persecutiones patiuntur* (Mt 5), que, sin embargo, aparece en el texto italiano. En todo caso, tal omisión es una prueba más del radicalismo de Estella, que daba como buena cualquier persecución.

Esta actitud aparece confirmada en la obra traducida por Rogers del latín *The use of Riches*, de Nicholas Heming, donde se define o trata de definir la posición cristiana frente a las riquezas. Según ella, «*welthy men have instruments both to vertue and wickedness according to their disposition*». Más adelante se señalan los usos legítimos de la riqueza en el siguiente orden: a) «*The first and principal use of ritches is to advance the Glorie of God and to maintain the ministerie*». b) «*The second use of ritches is to maintain the commonwealth*». c) «*The third use of ritches is to maintain ourselves honestlie*». d) «*The fourth and last use of ritches is to relieve the poor*».

Se relega al último lugar lo que en una ordenación apasionada de Estella hubiera quizá ido en primero. Diríamos que donde el uno coloca la caridad sin medida, aun a riesgo de una dislocación social, el otro coloca un orden social sobre el que edificar una medida caridad. El fin era el mismo, pero los medios muy distintos: uno arriesgaba la salvación para mantener un orden, el otro arriesgaba un orden para asegurar la salvación.

La idea de la vocación-profesión (*calling*) aparece aquí. Compárense estas dos aseveraciones:

«They wilbe honest and yet
wil they not leave their trade,
and entercourse with the world».

«Every man do through Faith
diligentlie without hethenishe
and wordly care fulness, sutche
thinges as by his calling hee
lawfully may».

José Antonio Muñoz Rojas

Creemos que la traducción de Rogers es un ejemplo práctico de dos actitudes distintas que van a acentuarse a lo largo de los años y a tener consecuencias incalculables en la historia de los dos países, España e Inglaterra. Podría servir de ilustración la influencia que la moral protestante y la católica han tenido en la historia económica de los países donde han predominado.

* A Methode unto Mortification called heretofore The contmpt of the world, and the vanitie thereof. Written at the first in the Spanish afterwards translated unto the Italian, English and Latine tongue: now last of al perused at the request of some of his godlie friends, and as maie be most for the benefit of this church, reformed and published by Thomas Rogers. (London, by John Windet 1586. Biblioteca de la Universidad de Cambridge).





PEDRO ESPINOSA
FÁBULA DE GENII

Primer encuentro con Pedro Espinosa

La casa era grande. Tenía un zaguán empedrado con guijas del río, el Genil. Tenía unas puertas hechas con los nogales de las huertas del río, el Genil. Tenía unas gruesas vigas en los techos de chopos del río, el Genil. Los dormitorios eran vastos y blanqueados, muy esenciales en sus enseres, tiesas las sábanas, crujientes las panochas de sus colchones. Desde las cámaras altas de las casas, asomándose a sus mirillas, ¡qué prodigio deslizante, qué arbolado rumoroso, qué lámina quie-

Se trata de Pedro Espinosa, poeta insigne, humilde y verdadero. El lugar de la presentación fue un gozoso poema que se llamaba Fábula de Genil, del que era autor: «También entre las ondas fuego enciendes...»

La verdad que a este paisano no lo conocía mucha gente en Antequera. De oídas, algunos; de trato, muy pocos. Aparecía en una retahíla de nombres, entre los hijos ilustres de los que la ciudad se gloriaba, juristas, santos, beatos, capitanes, algún obispo y otros poetas. Quien primero me contó cosas de él fue don Francisco Rodríguez Marín en el primer intento de biografía del poeta, pero quien lo hizo de verdad fue el propio poeta en su obra, no demasiado extensa, pero sí varia y rica. Harto hizo don Francisco con lo que hizo, rebuscar y aclarar no poco de su vida, salvar y consignar lo que otros habían averiguado, mayormente don Juan Quirós de los Ríos, otro paisano entusiasta que trabajó con dedicación y no logró ver en vida publicados los frutos de su empeño. No quisiera pasar de aquí sin encarecer la labor de estos eruditos locales, que hacen la historia pequeña sin cuyas

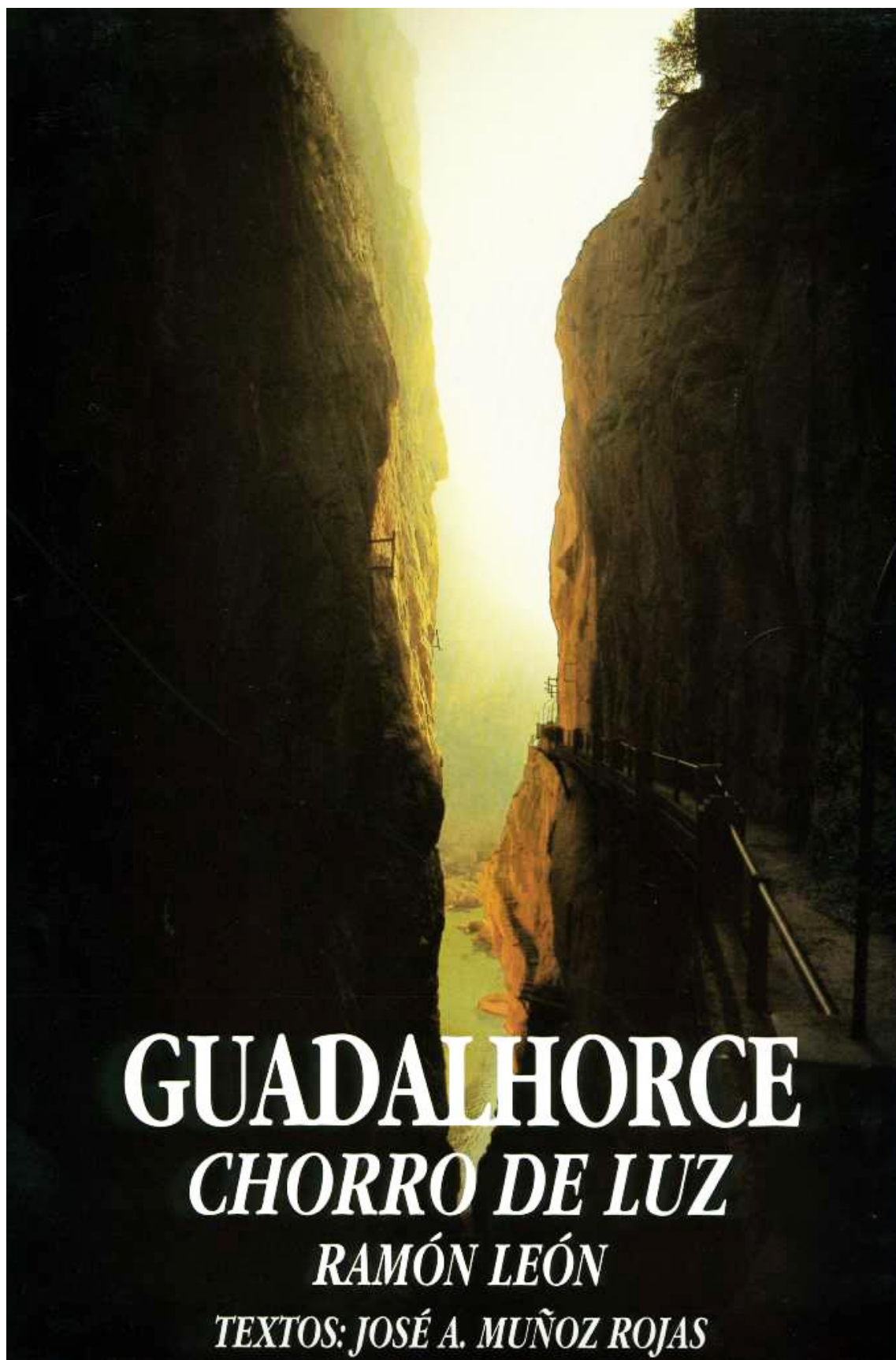
mil venillas, tan amorosamente seguidas por ellos, apenas cabe concebir el río de la grande. Cazadores diarios y enamorados del dato y la curiosidad, cada ciudad tiene su erudito que se sabe de corazón la piedra, la aventura, el menudo entresijo del acontecer local. Se pasan la vida entera en esa persecución, transmitiendo herencias que, de no ser por ellos, irían a la mar del olvido que es el morir. Sólo apreciará esto quien haya tenido ocasión de dar con sus papeles y tener trato con sus pesquisas. Claro que con frecuencia no consuman la obra y se pasan la vida reuniendo botines para el uso o gloria ajenos, como fue el caso, en buena parte, de Juan Quirós de los Ríos. Quien quiera ver lo que es amor y fidelidad a la ciudad que lo vio nacer que eche una ojeada al Catálogo de escritores antequeranos, su gran obra inédita, que para en lo que queda de la biblioteca de Rodríguez Marín, hoy en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Tras este encuentro me hice muy amigo de Pedro Espinosa. Porque las formas de la amistad, como las del dolor, son muchas, siguiendo el verso del poeta inglés.

Y no son sólo amigos los que contamos entre los vivos, sino los que nos hablan con las voces de sus libros desde lejos y para siempre. Cuando pienso en mi diario trato con don Antonio Machado, a quien no conocí personalmente, concluyo que, en lo suyo, con nadie he tenido amistad semejante. Quizá a nadie haya llevado tan dentro de mí, o me haya sacado tan fuera de mí. Con Pedro Espinosa el caso es distinto. En mi relación con él pesa la afinidad local, el paisanaje. En contra, la distancia de siglos condiciona esa relación. Respirar el mismo aire local es importante, pero mucho más la coincidencia temporal. El «ahora» pesa mucho más que el «aquí». Y mucho menos salvaba la distancia de tres siglos que me separaban del poeta, la presentación que de él me hacía Rodríguez Marín, tan inevitablemente artificiosa. Como antes dije fue en su poesía donde lo encontré tal como era, y la que me hizo su amigo para siempre.

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS



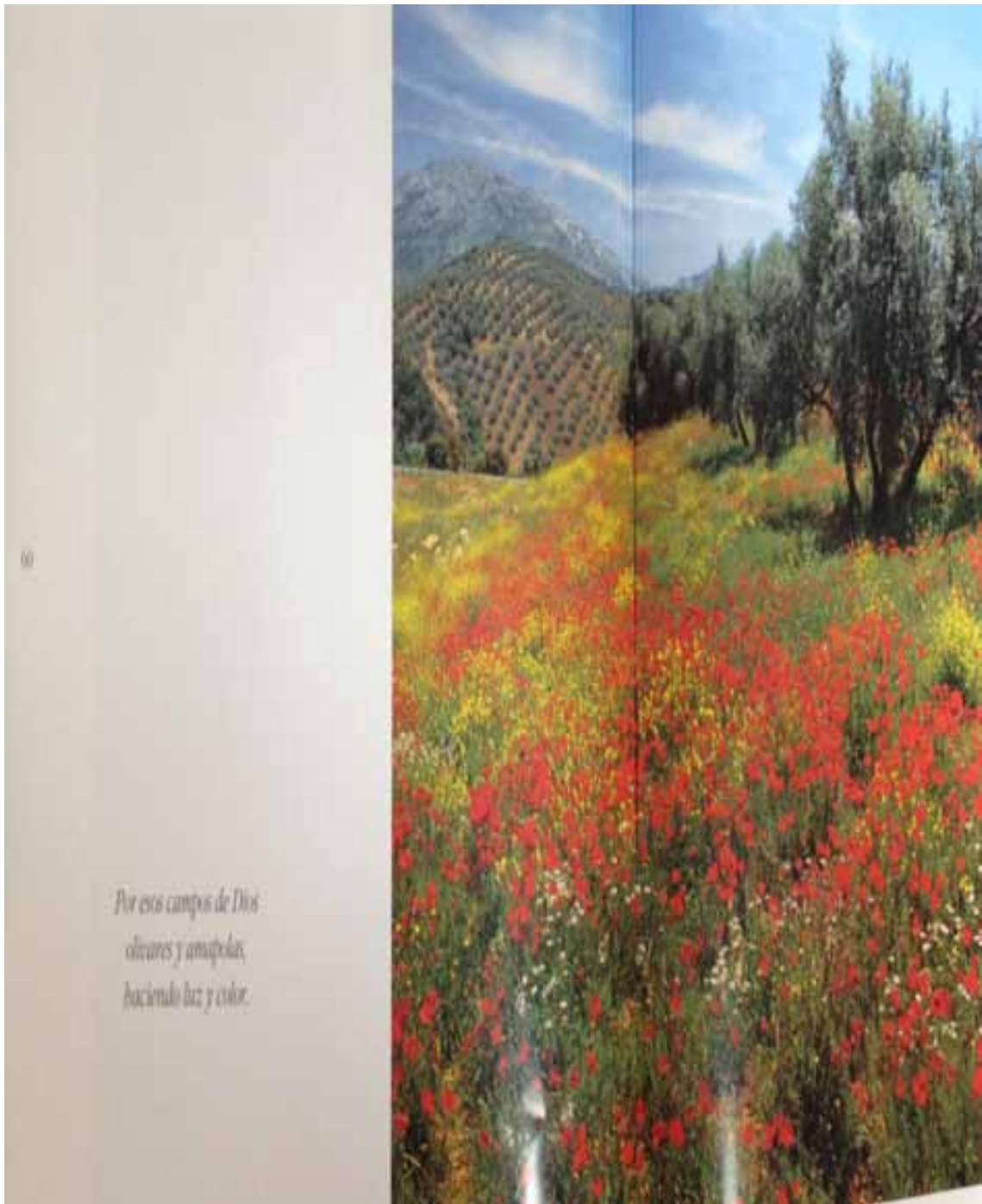


GUADALHORCE

CHORRO DE LUZ

RAMÓN LEÓN

TEXTOS: JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS



Por estos campos de Dios
olivos y amapolas,
haciendo luz y color.





NICOLAS MARTIN ALONSO

NUNCA EN VANO



Revista de Occidente

Madrid

PROLOGO

¡Qué encuentro éste al cabo de —¿cuántos?, ¿veinte?, ¿veinticinco?— años de no verte! Cuando nos separamos estábamos saliendo cada uno a nuestras vidas y ahora nos encontramos bien adentrados en ellas, después de tanto y tanto sucedido. Tú eras, me acuerdo muy bien, un poeta lleno de fe y entusiasmo en la poesía, seguro de la alteza de ésta, un poco en su aire. Me acuerdo de ti, de tus cuellos, de tus corbatas y de tu enhiesta timidez. Una vez (fué la primera que me dejaron salir por la noche en casa) me sacasteis a cenar con motivo de una publicación mía y tú leiste unas cuartillas llenas de encarecimiento. (Bien sabe Dios que el encarecimiento era muy superior a la ocasión.) Estas cuartillas se han quemado con nuestra casa y tantas otras cosas el año 36, y lo siento porque sería una referencia inmejorable de lo que éramos aquellos años. Me hubiera gustado releerlas para comparar tu fisonomía en ellas a la de ahora. ¿No te acuerdas que vendíamos «Nueva Revista» en la calle, que nos reuníamos todas las semanas en pura poesía, que nada quedaba en-

tonces fuera de nuestro alcance? Aquí dentro, en el espejo que el pasado forma, andan limpias y tiernas nuestras siluetas. Todo, poesía, ánimos, timideces, atuendos, lecturas, esperanzas, tiene un filillo dorado, un halo de temblor que las enmarca.

Ahora me traes un libro tuyo. ¿Te diré que sigues el mismo? ¿Te añadiré que esa fidelidad radical al de antes es para mí positiva y que sólo arguye personalidad? Tendemos siempre a sublevarnos contra el ser que fuimos, como si fuéramos sus acreedores y no sus deudores. Por ejemplo, recuerdo en tu poesía y en tu manera de entonces una cierta nota sensual. Pues bien, esa nota continúa aquí. Aquí está también aquella especie de paganía germánica por la que siempre te distinguimos. Te mentiría si te dijera que eso es lo mío y que ando alegremente por ese mundo. Tú llevas largos años lejos, estás harto de paisajes, tierras y mares, sin mucho asidero a ningún contorno natal. Yo, por el contrario, he acabado por aferrarme a la tierra y mi paisaje lleva tiempo de estar circunscrito por unos horizontes muy semejantes, y mis árboles y mis cielos cambian poco. Mi realidad cotidiana es agrícola. Esto me distancia y dificulta mi visión para lo que no sea diario, concreto y conocido. Ha cercenado en mí la capacidad para todo ese mundo de lo vago, de lo etéreo y de lo imposible. Perdona que te hable de mí esto poco, cuando es de ti y de tu libro de lo que he de hablarte. Pero estoy harto de ver a las gentes tratar de señalar vanas afinidades cuando con una diferencia a punto se aclararían mucho más las cosas. Tu poesía es ambiciosa, sus temas son

estremecedores y vastos. Hay en ellos sensualismo, pero un sensualismo que a mí se me antoja algo distinto de lo que era en pura paganía. Hay desesperación y una agresiva tristeza, que nos advierten que en el futuro estos años nuestros se colocarán más cerca del romanticismo de lo que nosotros creemos. Yo pienso que el mundo está bien hecho, que la hermosura fué en el comienzo y que no hay quien la pare. En tu libro se contempla el paso de esa hermosura, pero parece que alguien la lleva a un despeñadero fatal, que tiene un tope que la invalida y nos desespera, que al hombre le es dado hacer poco. Es una hermosura llena de terror, son unos gustos que dan a muros sin escape. Es verdad que una gran parte de la poesía de hoy lleva esos caminos: el poeta se enfrenta con aquellas realidades naturales y universales menos próximas a las humanas. Es verdad que la vida se endurece por años. A pesar de ello hay en mí algo que reclama contra esa cerrazón que invade el mundo y que tan bien se expresa en tu poesía: una última seguridad en ese filo de luz que la esperanza ve en medio de la mayor tiniebla y que ha de llevarnos a mayores luminosidades.

Releyendo tu libro advierto que aquella antigua nota sensual aparece ahora acentuada por visiones de naturaleza tropical. El nihilismo de antes es ahora menos ingenuo, se le ve más probado el amargor. El libro es conjunto no se abre a la esperanza. Hay un poema que rompe este cierre y que es un consuelo. Me refiero a «Como un ciego del alma». Se nota aquí ese filo de luz de que te hablaba hace un momento. El corazón, ante muchos de es-

*tos poemas, se duele de que el goce no tenga pasillos ulte-
riores que justifiquen haber llegado a sus recintos. Y, sin
embargo, el mismo libro atestigua una hermosura eviden-
te y que no acaba en sí.*

*Esto es lo que yo advierto en tus poemas, que para
mí, tu amigo, son sobre todo un testimonio de tu perso-
na. Los demás, no unidos a ti por un conocimiento anti-
guo, te hablarán mejor de sus ciertas bellezas y hallazgos.*

JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS

JOAQUÍN CESTINO

REDING

PRÓLOGO DE
JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS



MÁLAGA, 1992

Fue una sorpresa para mi saber que alguien que está en el campo, se escapa a ese otro campo de la poesía. He dicho sorpresa y no es cierto porque, querámoslo o no, la liebre de la poesía se esconde en muchas más camas de las que imaginamos, aunque no siempre se atreve a saltar de ellas. Lo que demuestra que no anda el mundo ni las gentes, tan ajenos al misterio poético como se suele pensar. Es patente a mi juicio la necesidad que siente cualquier hombre de dar rienda suelta a algo que lleva dentro y que se vierte en fórmulas que le vienen dadas, unas veces por la tradición, en otras propias y personales, sabiendo sólo que se trata de un sentimiento interior que pide expresión. Creo que ante el hecho sólo cabe una actitud de humilde aceptación y comunicación

*Esta poesía de Joaquín Cestino me parece que corresponde a eso y es muy auténtica en ese sentido. Tiene tersura en poemas como *Acera de la Marina*, melancolía en *Domingo de Otoño*, intensidad evocadora en *Reding*, tan de lo bueno malagueño todo él. Hay aciertos como en *Monólogo de Itaca*:*

Quedar unos instantes
recogido en tu sombra
o como en el final de Cada tarde de Otoño:
Y si algo no fue amor
mejor será olvidarlo.
Como éstos cabría citar muchos más.

Este libro es en suma una expresión de sentimientos interiores traducidos en una comunicación poética genuina, y que denotan ese aligeramiento, reparador y necesario, que forma parte de la poesía y al que se acude con una muy humana y encomiable actitud de aceptación.

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS